

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE BELLAS ARTES

Departamento de Escultura



TESIS DOCTORAL

La pintura como Narciso. Ecos renacentistas y barrocos del cuadro dentro del cuadro

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Juan Antonio Presas Villaba

Director

José de las Casas Gómez

Madrid, 2013

TESIS DOCTORAL

**LA PINTURA COMO NARCISO.
ECOS RENACENTISTAS Y BARROCOS DEL
CUADRO DENTRO DEL CUADRO**

JUAN ANTONIO PRESAS VILLALBA

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE
FACULTAD DE BELLAS ARTES
DEPARTAMENTO DE ESCULTURA**





PREFACIO

Resulta inevitable que la tarea de elaborar una tesis sea larga, compleja, expuesta a incertidumbres y proclive a sorpresas. Más aún le sucede esto a quien su formación y su trabajo han ido encaminados hacia actividades prácticas y manuales, alejadas del mundo teórico y académico, y que ha de desenvolverse, en todos los sentidos, en un ámbito distinto y con herramientas diferentes de las que le son familiares. Por ello, en el caso de quien escribe esto, es difícil exagerar la importancia que en el arranque y el desarrollo de este trabajo, así como en su presentación final, han tenido la ayuda y el ánimo de numerosas personas, amigos todos, sin los que me hubiera sido imposible realizarlo. Es de justicia que dedique unas palabras a hacer aquí presente mi agradecimiento.

A mis hermanos, Adela, Elena, Fernando, José Luis Gimeno y Javier Campos, cuyas aportaciones y disponibilidad han sido fundamentales, especialmente para compensar mis carencias de material y de conocimiento en su uso.

A mi director, José de las Casas, siempre accesible y dispuesto, por sus indicaciones y su apoyo, sostenido durante un plazo récord de tiempo. A su confianza y oportunas valoraciones, junto al generoso empuje de Carmen Moreno, Paris Matía y Vicente Alemany, que pacientemente me han animado a afrontar este trabajo, debo el que finalmente haya tomado cuerpo. Los impagables consejos, correcciones y matices aportados por Jaime Ripollés han sido decisivos para su aspecto final, aún cuando sospecho que este escrito no está a la altura de la calidad de sus aportaciones. Asimismo, me han sido de gran ayuda las recomendaciones de Javier Mañero y Javier Abarca, al igual que el apoyo del resto de compañeros profesores del C.e.s Felipe II, y el de numerosos alumnos.

Agradezco no menos las valiosas recomendaciones y ayudas, de variados contenidos y en diferentes momentos, de Carmen Sánchez Maíllo, Ángeles Varela, David Arias, Francisco Güell, José María Michavila, Antonio Pérez Igualador, Pablo Sánchez Garrido y Julián Vara, doctores todos ellos en campos distintos del ámbito de las Bellas Artes, así como el apoyo de numerosos amigos más.

Y, en fin, para el aspecto final de este trabajo me han sido fundamentales los conocimientos, paciencia y amabilidad de Conchita Valenciano, Mireille Aznar y Emilie Breining, responsables de unos cuidados formales que en solitario me hubieran resultado completamente inaccesibles.

Madrid, 16 de Febrero de 2012.





Fig.0. Jan Saenredam sobre Hendrick Goltzius. El artista y su modelo. Grabado. British Museum.





LA PINTURA COMO NARCISO.

ECOS RENACENTISTAS Y BARROCOS DEL CUADRO DENTRO DEL CUADRO.

INTRODUCCIÓN 7

PARTE 1.

CAPÍTULO 1

Partes y Todo. Arte de tercer grado. La imagen como tejido visual.

A. El todo como agregado de partes	13
1. Doble procedencia, natural y artificial (artística), de las partes	14
a. Una mirada a otras artes	15
b. Modelos naturales versus arte como inspiración	18
2. Modos de integración de las partes en el todo. Arte de primer, segundo y tercer grado	23
B. Articulación de las partes	27
1. El “Todo- ensamblado”	27
a. Pluralidad y unidad	28
b. Manifestaciones concretas en el arte. Teoría italiana,realismo nórdico	30
c. Dificultades de integración del detalle mimético. Homogeneidad y heterogeneidad	32
2. El soporte como condicionante y como modelo	36
a. Propósito de simulación de un hueco	37
b. Marcos. El límite como presupuesto de existencia	41
c. Marco exterior y marcos interiores	44
d. Marco y ventana. Ambigüedad y autoconciencia	48
C. La imagen como tejido visual	51

CAPÍTULO 2

Finalidades del arte de tercer grado	59
1. Motivos formales	61
2. Razones simbólicas y narrativas	64
a. La realidad entera como imagen	65
b. La realidad como imagen que conduce hacia Dios	66
c. La realidad, cuadro de Dios	68
d. Dios, dentro del cuadro	69
e. El artista investido de poderes divinos	70
f. El cuadro en el ojo. Ojo, espejo, cuadro	71
g. El arte, creador de nueva vida	73
i. El cuadro inserto en el cuadro con finalidad de complemento narrativo	74

CAPÍTULO 3

Raíces y proceso histórico.

a. Transposición de la capacidad analítica y la pretensión clarificadora del pensamiento escolástico al mundo de las artes	77
b. Procedencia del retablo	79
c. Reliquias	85
d. Desarrollo del ilusionismo en la representación del espacio	86
e. Diferencias derivadas de los cambios de concepción y visión	90
f. Desarrollo de la conciencia de imagen. Cuatro ejemplos de cuatro momentos	97
g. Ingenio, oscuridad y misterio	102
e. Decadencia del fenómeno	105





PARTE II.

TIPOLOGÍAS.

CAPÍTULO 4

Cuadros en el cuadro sin borde.

1- Imágenes yuxtapuestas	111
2- <i>Microtemas</i> no delimitados por bordes	113
3- Cuadros con varios niveles de realidad	114
4- Paisajes sin marco	126

CAPÍTULO 5

Cuadros en el cuadro con borde I.

0- Imágenes yuxtapuestas. Cuadros parcelados	131
1. Divisiones	133
2. Planos de color o tono	146
3. Planos- objetos	153
a. Mapas	162
b. Tapices	169
c. Vidrieras	173
d. Suelos	175

CAPÍTULO 6

Cuadros en el cuadro con borde II.

4. Planos- reflejo	177
a. Espejo sin espejo. El doble	177
b. Espejos	182
- Espejos planos	188
- Espejos curvos (convexos y cóncavos)	203
- Superficies metálicas	210
c. Agua	214

CAPÍTULO 7

Cuadros en el cuadro con borde III.

5. Planos-simulacro	219
a. Dibujos en cuadros	219
b- Cuadros en cuadros (que se muestran)	223
- Pintores pintando. Pintores ante cuadros	241
- Colecciones de cuadros	248
- Cuadros ocultos en cuadros (de espaldas, a oscuras, tapados)	257
- Cuadros que son memoria e invención	271
c- Bajorrelieves en cuadros	272
6. Planos - inscripciones	278
a -Con contenido	278
b -Vacíos	285





CAPÍTULO 8.

Cuadros en el cuadro con borde IV. Marcos y Huecos	289
7. Marcos	290
a- El cuadro entero enmarcado por un “marco” pintado	291
b- Marcos dentro del cuadro	315
. Marcos reales	315
. Estructuras que <i>reenmarcan</i> . <i>Microtemas</i> con borde	316
8. Ventanas	324
a- Antepechos	324
b- Ventanas ante el cuadro	331
c- Ventanas dentro del cuadro	335
Addenda: Una pervivencia contemporánea: Norman Rockwell	375

CAPÍTULO 9.

Negación y huida. Tres dimensiones en el cuadro.

1. Escultura y pintura. Esculturas dentro de cuadros	379
2. Cuadros con vocación de esculturas	392
3. Objetos incrustados	399
4. Cuadros que “quieren escapar” del cuadro. Cuadros “fuera del cuadro”	402
5. Efectos especiales: cuadros que son otra cosa	413
6. Diálogo de cuadros. Cuadros que remiten a otros colocados a su lado: <i>Pendant</i>	420

PARTE III.

CAPÍTULO 10.

Modos de cohesión	429
1. Coherencia basada en la identidad de elementos	433
a. Identidad de referente o reiteración de elementos	433
. Reiteraciones formales simples	434
. Reiteraciones formales asociadas a significados	440
b. La presuposición	446
c. La contraposición	448
. Contraposiciones formales	449
. Contraposición de materiales o estilos	452
. Contraposiciones temáticas	453
2. Coherencia basada en la relevancia	456
3. Coherencia basada en la conexión	459
4. Coherencia basada en relaciones anafóricas y catafóricas	463
5. Coherencia basada en la realidad denotada	473

CONCLUSIONES	475
---------------------------	------------

APLICACIONES PERSONALES	483
--------------------------------------	------------

BIBLIOGRAFÍA	503
---------------------------	------------





Simon Luttichuys. *Alegoría de las artes. Vanitas o Naturaleza muerta con cráneo, libros, grabados y cuadros de Rembrandt y Jan Lievens, junto con un reflejo del pintor trabajando.* 1635-40. Gdansk, Museo Nacional.





LA PINTURA COMO NARCISO. ECOS RENACENTISTAS Y BARROCOS DEL CUADRO DENTRO DEL CUADRO.

Ovnis mundi criatura/Quasi liber et pictura/Nobis est et speculum.

(Toda creatura del mundo es para nosotros casi como un libro, un cuadro y un espejo)¹.

Alanus ab Insulis

A lo largo de la Historia del Arte, y de manera más o menos consciente, repetidamente hace acto de presencia una amplia y variada serie de fenómenos por medio de los cuales se produce la reduplicación o eco de los cuadros en el interior o en el exterior de los mismos, provocando, con los sorprendentes resultados a los que da lugar, la admiración del espectador atento. Por esta circunstancia especular, el cuadro rememora dentro de sí algo de la relación que mantiene con el mundo que le rodea y, consciente y admirado de su naturaleza, rememora el drama de Narciso. Es conocida la trágica historia del joven enamorado de su propia imagen, condenado por ello a la admiración sin posesión. Ovidio, en el Tercer Libro de sus *Metamorfosis*, lo presenta contemplando su reflejo en el agua, extasiado ante la belleza plasmada sobre su superficie y absorbido por el deseo de poseer la imagen mostrada ante sí, que no deja de ser él mismo. Al hacerlo, medita algo que podríamos oír al cuadro que presenta un eco interno de su propia naturaleza:

*“Un poco de agua es lo que entre nosotros se interpone. (..) Se diría que se le puede tocar; es muy pequeño el obstáculo que interfiere nuestro amor; quienquiera que seas, sal de aquí.”*²

Del joven tespio había predicho el vidente Tiresias que su vida sería larga a condición de que nunca se conociera a sí mismo.³ Labrando su perdición, el desconcertado Narciso se reconoce finalmente en el misterioso e insondable reflejo:

*“¿Ese soy yo?. Ya me he dado cuenta y ya no me engaña mi imagen, ardo en amor de mí mismo, a la vez provoco y sufro las llamas.”*⁴

Similarmente, la presencia de reduplicaciones internas de la forma externa del cuadro hace brotar una inquietud paralela al disfrute que produce. Parte de esa incomodidad había sido señalada por Plotino al referirse al mito del joven enamorado de una imagen, insistiendo en la naturaleza embaucadora de la representación:

*“El que contempla la belleza corpórea no debe perderse en ella, sino que ha de reconocer que ésta es sólo una imagen, una huella, una sombra, y volar con el pensamiento hacia aquello cuya imagen representa ésta. Ya que, si se precipitara y quisiera aferrar como algo real lo que es sólo una bella imagen reflejada en el agua, le sucedería lo que a aquél, del que cuenta un mito muy significativo que también quería aferrar una imagen reflejada, y desapareció en la profundidad de las aguas.”*⁵

¹ Citado por Schneider, N, *Naturaleza muerta*. Taschen. Colonia, 2003, p. 187. (Tomado de Ernst Robert Curtius, *Euro-päische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Berna, 1969, p.32.)

² Ovidio Nason, P. *Metamorfosis*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Trad. Antonio Ruiz Elvira. Volumen I, libro III, n. 450, p.106.

³ Cfr. Graves, Robert, *Los mitos griegos*, RBA. Barcelona, 2005, p. 315.

⁴ Ovidio Nason, P. *Op cit*, p.106.

⁵ Plotino, *Enneadas*, I, 6, 8, cit. Panofsky, E, *Idea*, p. 31.





Así, el efímero reflejo recordaría que las imágenes sensibles, al no parecer suficiente su mera materialidad, siempre habrán de referir a otra cosa, de la que no son sino un desleído recuerdo. Y este engaño resulta multiplicado cuando es una imagen la que cobija otra en su interior, de modo que ella misma resulta convertida en un Narciso que contempla la sombra de una sombra. Este eco puede adquirir en el seno del cuadro una gran variedad de disfraces, deseosos, por su propio carácter, de pasar desapercibidos, o de camuflarse unos en otros.

Precisamente, la extraña naturaleza de ese mundo de ardides fluctuantes, que, como el reflejo de Narciso, se resisten a ser aprehendidos, incentiva el afán por intentar poner algo de orden y sistema en esa compleja maraña de recursos. Semejante mezcla de desafío y evanescencia hace que el historiador del arte francés André Chastel, en su introducción a un artículo fundacional sobre el asunto, *Le tableau dans le tableau*⁶, necesite explicar que se siente

“arrastrado por un tema que da comienzo en el terreno de la más prometedora objetividad, para desembocar fatalmente en el mayor desconcierto que se pueda encontrar en el campo del arte”⁷,

constatando que la huidiza naturaleza del problema aboca a una cierta frustración, que corre pareja al deslumbramiento producido.

Pero volvamos al mito. Ambivalente y fértil como todos, éste ha dado también lugar a lecturas en sentido casi opuesto a la que insiste en el carácter huidizo y engañoso de la imagen, subrayada por Plotino. Así, ejemplificando el carácter optimista del Renacimiento, Leon Battista Alberti se ha referido en su tratado *De Pictura* (1435) a Narciso, admirado por la belleza y tratando de abrazar su reflejo sobre una superficie plana, como el inventor de la pintura:

“Tengo la costumbre de decir a mis amigos que el inventor de la pintura, según la fórmula de los poetas, debió de ser este Narciso que fue transformado en flor, pues si es cierto que la pintura es la flor de todas las artes, entonces la fábula de Narciso conviene perfectamente a la pintura. ¿Es otra cosa la pintura que el arte de abrazar así la superficie de una fuente?”⁸

Igualmente, algo de ese carácter generador aparece plasmado en la actividad reduplicadora efectuada por los espacios retaceados en el seno del cuadro que no parecen conformarse con que éste proponga una imagen, y aspiran a convertirlo, bulímicamente, en una constelación de ellas, sea presentadas en pie de igualdad, sea jerárquicamente subordinadas, como muñecas rusas que contuvieran unas en otras. Si Alberti ve en la actividad contempladora de Narciso ante una imagen plana el comienzo de la pintura, puede tomarse la actividad narcisista por la que el cuadro se reproduce a sí mismo en su interior como la herramienta que posibilita que éste alcance sus cotas más altas.

Esta actividad especular no es un fenómeno exclusivo del campo de las imágenes. Parece como si, al mismo tiempo que cada arte alcanza una cierta madurez, necesitara empezar a jugar con la conciencia de sí, pasando a incluir partes que juegan a ser un todo autónomo, no como distracción del propósito unitario que persigue la obra, sino precisamente como medio para darle forma del modo más elaborado y satisfactorio. No obstante, el que dentro de un todo inseparable aparezca un dispositivo que, a su vez, parece jugar a ser otro e independiente implica, lógicamente, un riesgo para la unidad del primero, al colocar al espectador ante algo que simula desafiar el esfuerzo común hacia el que tienden todos los

⁶ André Chastel, *Le tableau dans le tableau*, (perteneciente a *Fables, Formes, Figures*, vol II. Ed. Gallimard, Paris). En este trabajo nos referiremos a esta obra de referencia por su denominación francesa, tanto por no estar traducida al español, como para diferenciarla de un ensayo homónimo de Julián Gállego, al igual repetidamente nombrado aquí,

⁷ *Ibid.* P. 75.

⁸ Alberti, León Bautista, *De Pictura* (1435). Texto en latín con traducción al francés de J.L. Schefer. París, 1992, p 135.





integrantes de aquél. Paralelamente, coloca a la obra que contiene a ese espacio autónomo en un *status* extraño, semejante al del retazo inserto, en cuanto producto de las artes humanas, pero, también, de naturaleza algo más cercana al entorno externo a la obra artística, pues, como ese mundo real, presenta ejemplos de ésta dentro de sí. Pese a ello, finalmente, la zona que se ha erigido como autónoma mostrará que su propósito y su verdadero sentido es sólo formar parte y completar ese todo, separado del cual no tiene razón de ser.

Dado que el elemento común de estos fenómenos es la presencia de partes con una cierta apariencia de independencia respecto al todo al que pertenecen, en el propósito de indagar sobre su extraña naturaleza conviene comenzar por considerar a la totalidad que constituye la obra como producto de la suma de aquéllas, así como por analizar la relación entre una y otras y las finalidades perseguidas cuando son desdibujadas sus fronteras, otorgando una autonomía a las partes que les permite presentarse metamorfoseadas como si fueran un todo, con los problemas conceptuales y prácticos que esto implica. Convendrá para ello reparar en que esos elementos, ambigualmente integrados, pero que conforman una unidad, pueden proceder del universo ajeno a la creación artística, o bien haberse extraído de producciones humanas anteriores, de naturaleza a semejante a la obra en la que se presenta.

Tras ello pasaremos a estudiar las particularidades que respecto a otras artes presenta este fenómeno en el mundo de las artes plásticas bidimensionales. En ellas, como resultado de intenciones conceptuales o de problemas técnicos, esa integración en ocasiones será parcial, evidenciando en su condición de aglomerado una excesiva autonomía de las partes, sin llegar a constituir entidades unitarias, de verosimilitud espacial y de temática cohesionada enteramente satisfactorias (a lo que nos referiremos como *Ilusión de segundo grado*). Pero también podrán darse casos en que el propósito y la pericia se unan para configurar una imagen donde las parcelaciones internas se resisten a ser tomadas prioritariamente como independientes, integrando naturalmente un todo en el que los retazos ven refrenada su personalidad particular, integrados en la totalidad de modo semejante a la relación de ésta con el mundo real que la rodea (a lo que llamaremos *Ilusión de tercer grado*). Igualmente, veremos que su aparición está estrechamente ligada al juego con los límites del soporte en el que se muestra, así como a la negación del mismo, simulando adentrarse en su interior o escapando desde él hacia fuera.

Al hacerlo, nos convendrá reparar en que, de manera semejante a lo que se ha señalado respecto a otras actividades artísticas, puede concebirse al cuadro como producto de una labor de integración o cosido de los diferentes elementos que lo integran. Esto lo convierte, en paralelo al soporte tejido sobre el que se ha sustanciado mayoritariamente la pintura desde que el lienzo releva a la tabla en el siglo XVI, en algo parecido a un tejido o *texto* visual, en el que esas partes dotadas de cierta autonomía funcionan como *intertextos*, cuya presencia responde a ciertas finalidades en el seno de la obra completa dentro de la que se insertan.

Para el análisis de esos *intertextos* visuales centraremos este estudio en el amplio espacio histórico comprendido desde las postrimerías de la Edad Media hasta el final del siglo XVII, evitando en general referencias posteriores, por tres razones. De un lado, para no incurrir en el exceso de dispersión que implicaría tratar de abarcar la presencia de estos artificios en el conjunto de la historia del arte. De otro, por considerar este dilatado ámbito una continuidad en la que, más allá de innegables cambios, se percibe un proceso por el que surgen y se desarrollan una serie de inquietudes que son finalmente llevadas a término, alcanzando cotas de profundidad y refinamiento sólo excepcionalmente igualadas en otras épocas, y nunca superadas. Y finalmente, aunque no menos, por razones de carácter personal: quien esto escribe (que se acerca a la pintura histórica como pintor y no como historiador) considera los propósitos de los períodos





renacentista y barroco como los dos polos entre los que se mueve su sensibilidad particular, lo que se ha traducido en un uso concreto de estos recursos en los campos del dibujo y la pintura.

Focalizaremos así nuestra atención en las razones de tipo formal y simbólico a las que responde su aparición en el arte europeo de fines de la Edad Media, eclosionando de variadas maneras en paralelo a las intrépidas exploraciones espaciales renacentistas, hasta llegar a la cima de su uso con la sofisticación barroca. Analizaremos seguidamente las circunstancias intelectuales y artísticas en las que se produce esa aparición, y las mutaciones que sufre como consecuencia de los cambios de criterio que se suceden entre los siglos XV y XVII.

Convendrá haber seguido previamente este recorrido introductorio antes de pasar a contemplar la enorme diversidad de modos en los que se presentan estos artificios, para así poder indagar en sus relaciones, similitudes y diferencias. Precisamente, Chastel indica como problema previo para el análisis de estos fenómenos la *“falta de un panorama perfectamente exhaustivo, que sería tan fastidioso como impracticable”*⁹. Al hacerlo, procuraremos mostrar simultáneamente la evolución histórica de cada procedimiento, que es usado por los autores como medio para la formulación de sus inquietudes y criterios artísticos, las posibilidades que se han ido desarrollando como respuesta a esos propósitos y las funciones que cumple dentro del conjunto de la obra. Ocasionalmente haremos alguna referencia posterior a la época en la que hemos centrado nuestro estudio, con la finalidad de señalar la culminación de un proceso fraguado en ella, o de clarificar su uso por medio de la comparación con empleos distintos y aún contradictorios.

Esa presencia de algo que juega a poseer un carácter autónomo dentro del cuadro es mucho menos frecuentemente que su equivalente en otras artes una obra ajena “prestada” (a lo que Chastel se refiere como “fenómenos de *recurrencia*”¹⁰ o presencia de obras anteriores). Ello es en parte debido, con toda probabilidad, a que hasta la invención de la fotografía los autores plásticos no disponían de reproducciones precisas de obras ajenas (el grabado no dejaba de ser una traducción aproximada de los cuadros o las esculturas a otro lenguaje), en tanto que resultaba más factible que escritores o músicos dispusieran de copias del texto escrito o la partitura, en los que se expresaba de modo exacto el propósito de sus predecesores. Por el contrario, esos juegos de ecos del cuadro se concentrarán necesariamente mucho más, y en un sentido extraordinariamente amplio y fértil, en lo que el autor francés denomina “fenómenos de *reduplicación*”¹¹ (evocación de la pintura en la pintura misma), que hacen acto de presencia a partir de un cierto nivel de evolución de las artes, si bien, como veremos, cada época encuentra determinados procedimientos particulares como más específicamente adecuados a sus necesidades expresivas y conceptuales.

Los efectos de reduplicación o eco del cuadro se concretan ocasionalmente a resultados de separaciones o divisiones en el interior de su superficie, funcionando como si fueran cuadros internos, inexistentes fuera del que los contiene. Pero pueden también presentarse efectivamente como tales cuadros, ya sea ocupando la casi totalidad del soporte anfitrión o sólo zonas particulares, destinadas a ser colonizadas por ese detalle huésped, selecto y peligroso, en el que el cuadro o sus sucedáneos (dibujos, mapas, tapices, vidrieras, bajorrelieves, incluso textos) se dejan ver, son misteriosamente tapados, o ellos mismos se ocultan. Asimismo, puede también tratarse de realidades que aprovechan su condición de enmarcadas para hacerse pasar por cuadros, como ocurre con los espejos y las aberturas, sean puertas, arcos o, sobre todo, ventanas. Y tanto unos como otras se valen astutamente, para aumentar la confusión en su tarea de mimetismo, de la intención del cuadro, intuida desde antiguo, de ser espejo que refleja el mundo, o ventana que se abre a él.

Toda esta serie de fenómenos, que, como decimos, y a diferencia del mundo de la literatura o la música,

⁹ *Ibid*, p. 77.

¹⁰ *Ibid*, p. 83.

¹¹ *Ibid*, p. 84.





son sólo minoritariamente citas, sobrevienen como consecuencia tanto de explotar las posibilidades como de escamotear las limitaciones de la realidad física sobre la que se construye el cuadro, es decir, de su naturaleza de superficie plana con límites determinados por su formato, donde se produce una ilusión de hueco que presupone o se acomoda a esos límites. Como efecto de esa realidad del plano donde sucede el cuadro, se establecen en el interior de éste divisiones que pueden fragmentarlo, en un juego que es eco del que el propio cuadro realiza sobre la realidad al retacearla, encuadrándola. Asimismo, como consecuencia de la persecución de la ilusión de hueco, el cuadro descubre que no se contenta con negar esa realidad plana “hacia adentro”, simulando profundidad, sino que desea hacerlo también “hacia fuera”, desdibujando la frontera de sus bordes para así poder escapar de ellos. Tanto la presencia de objetos reales, extraños al soporte de la obra, dentro de la ficción plana que es el cuadro, como los efectos de trampantojo, que permiten presentar a elementos de éste como si fueran aquéllos, contribuyen a escamotear esa frontera.

Y pese a que, necesariamente, esta aspiración estará finalmente condenada a un triunfal fracaso, pues pretender ser para resignarse finalmente sólo a aparentar es el juego al que juega el cuadro ilusionista, sí se cumplirá ese propósito escapista de los confines del soporte en los cuadros pareados, aunque sólo sea para ir a desembocar en un nuevo cuadro. Intentaremos insistir, al trazar este panorama de legítimas trampas y artificios, en la continuidad entre todas las categorías, mostrando cómo se pasa sutilmente de una a otra, cómo esas relaciones no son unívocas, sino múltiples, y cómo subyacen similitudes que unifican estos fenómenos. Utilizaremos para ello con preferencia cuadros localizados en el Museo del Prado de Madrid, aún sin renunciar a ejemplos de cualquier otra procedencia.

Una vez realizado el recorrido desde lo más genérico (el uso de partes de la obra como vehículo de expresión de la autoconciencia de ésta), a lo más particular (los diversos disfraces que adoptan aquellas para subrayar de variadas maneras ésta), dedicaremos el apartado final del estudio a analizar cómo la presencia de esas zonas más o menos autónomas esta reglada por criterios de coherencia, que aseguran la unidad de la obra y explican su presencia.

Por último, dado que la atención hacia este asunto no es, inicialmente, abstracta, sino producto del trabajo personal realizando por quien escribe estas páginas en los ámbitos del dibujo, la pintura y la escultura, y que, por ello, esta reflexión y análisis teóricos se realizan desde una inquietud práctica concreta, se comentan una serie de obras propias, en las que aparecen muestras de varios de los fenómenos a los que se ha dedicado este estudio. Presentarlos en la compañía de las grandes obras analizadas es claramente una osadía, pero con ello se pretende hacer hincapié en que la perspectiva desde la que se ha abordado el problema es la de quien lo estudia desde una necesidad práctica y se acerca a a su uso histórico y sus posibilidades formales y de significado para enriquecer la aplicación personal de las mismas.

Al habernos encontrado en el desarrollo de esas actividades con diferentes formas en las que este amplio recurso se manifiesta, sin que previamente hubiera un propósito claro de ello, nos pareció de interés reflexionar, a partir de la experiencia práctica, sobre su presencia en el período de la Historia del Arte en que aparece con mayor riqueza, como consecuencia inseparable no sólo de las inquietudes artísticas, sino de la cosmovisión imperante en esos momentos. Por ello, nos interesará conceder atención específica a los problemas concretos que supone para el autor su aplicación y las posibilidades que contiene y justifican su uso. Precisamente ese punto de partida de usuario no premeditado servirá para poner el acento sobre el hecho de que, probablemente, muchos de estos recursos han sido utilizados por sus autores con una conciencia y una inteligencia de orden práctico, en lugar de teórico: se trata de posibilidades implícitas en el juego del arte (y, más específicamente, en las artes representativas), que casi inconscientemente desembocan en paradojas y juegos por los que se desdibujan las fronteras entre las partes del cuadro con éste, por un lado, y de éste con el mundo, por otro.





Y, antes de pasar al comienzo de este estudio de encuadres y engaños, queremos señalar cómo en ese juego de espejos, por el que el cuadro se desdobra y se contempla, implica también una referencia a la actividad del espectador respecto al cuadro, en la que hay asimismo algo de reflejo. Por ello, no es extraño que Hubert Damisch señale que

*“hay algo de Narciso en todo espectador, o en todo amante de la pintura. El gran marchante Duveen cuidaba de barnizar hasta el exceso los cuadros que tenía en el almacén después que hubo observado que sus clientes gustaban de ver su propia imagen reflejada en las obras que les presentaba.”*¹²

Pero, al tiempo, este concepto del reflejo como alfa del cuadro (de su creación y de su contemplación) no le libra de poder convertirse también en su omega. En efecto, la compleja narración del trágico destino de Narciso, quien acaba perdiéndose en persecución de su reflejo, se transmuta en una referencia velada a los límites de la propia pintura. Como el joven enamorado, el pintor ilusionista busca la perfección de su obra, con la intención de que se constituya en una segunda realidad, ambición condenada a desvanecerse recluida en un plano, el cuadro, fugaz y pálido reflejo de su modelo. El cuadro en el cuadro aumenta esa apuesta, y, con ella, constata la multiplicación del glorioso fracaso. Pero hay algo más: tal como señala Manlio Brusantin,

*“Narciso, en efecto, con su amor y deseo de apropiación icónica, parece escapar del territorio de las técnicas artificiales y fabriles y hacer arder frente a éstas un violento “eros icónico” que le aniquila y las aniquila. El sacrificio de Narciso consagra el destino heroico de una imagen que rebuye la hormigueante energía de la proliferación de las imágenes que se consumen en un estilo.”*¹³

Así, el cuadro-en-el-cuadro, sofisticado producto de la evolución artística, resumen de saberes compositivos y refinados contenidos simbólicos, se constituye en bisagra, a la vez cima de la representación y comienzo del abismo. Como una figura contrapuesta a Dédalo, creador de las imágenes, Narciso emerge, producto del ansia de contemplación absoluta, como involuntario iconoclasta “pre- hegeliano” con el que la ficción representativa llega a su fin.

¹² Damisch, Hubert, *El origen de la Perspectiva*, Alianza Editorial. Madrid, 1997, p. 366, citando N. S. Bernan, *Duveen*

¹³ Brusantin, M, *op.cit*, p. 25.



PARTE 1.

CAPÍTULO I.

Partes y Todo. Arte de tercer grado. La imagen como tejido visual.

A. El todo como agregado de partes

*Pero resolver la naturaleza en abstracciones no es tanto nuestro objetivo como diseccionarla en sus partes.*¹ Francis Bacon.

Desde antiguo, y de modo misterioso, los seres humanos se ven impelidos por la necesidad, irrenunciable y constitutiva de su identidad, de que una faceta de su relación con el mundo consista en elaborar la realidad que perciben en productos espirituales a los que hemos dado en llamar “arte”, impulso que se manifiesta coloreando superficies, dando forma a volúmenes, traduciendo conceptos y sensaciones en vocablos organizados o produciendo sonidos. Cada uno de esos modos por los que la realidad resulta procesada estéticamente presenta aspectos particulares, derivados de las características específicas de las herramientas que le son propias, pero al mismo tiempo, comparten, en su diversidad, aspiraciones comunes, vestidas del modo característico de cada arte.

Deslindar los límites y propósitos de esas actividades ha sido el objetivo de las reflexiones estéticas. En este sentido, y sin especificar un ámbito concreto, el teólogo y filósofo italiano Tomás de Aquino (1224-1274), padre de la Escolástica e introductor de la estética conocida luego como tomista, señalaba² que la belleza

“requiere tres cosas, a saber: primera, integridad (integritas), porque lo incompleto es feo por esa misma circunstancia; segunda, una proporción o armonía debida (debita proportio sine consonantia); tercera, claridad (claritas), porque de lo que tiene un color brillante se dice que es bello”.

De acuerdo con los requisitos indicados por el Aquinate, la totalidad de los elementos integrantes de la empresa que persigue la obra han de estar presentes para la consecución del efecto estético buscado, han de hacerlo en la medida adecuada, y han de ser debidamente inteligibles, para lo cual la articulación de esos elementos ha de producirse sin desorden.

Efectivamente, en cualquier ámbito artístico, el autor, que no busca tanto la descripción de un fenómeno objetivo y ajeno a su conciencia cuanto más bien la expresión más adecuada de una intención espiritual, percibe como problema la relación entre las partes que integran su obra y el todo que ésta constituye. Su propósito es la consecución de un artefacto que ha de integrar con precisión una serie de elementos de diversa procedencia, seleccionándolos, puliéndolos y disponiéndolos de forma que produzcan un resultado que es más que la suma de las partes que lo integran. Refiriéndose a este proceso complejo, mitad consciente, mitad intuitivo, señala George Steiner que

*“el “collage” y el “montage” son medios de personificación más antiguos que el propio Homero. Una vez más, el proceso es combinatorio. Nadie, incluyendo al autor, puede decir cuántos fragmentos de la vida interior o exterior, cuantos recursos naturales han servido para el montaje de Aquiles o para destilar a Malvovio.”*³

¹ Cit. Alpers, Svetlana, *El arte de describir*, Hermann Blume. Madrid, 1987, p. 142.

² Tomás de Aquino, *Summa Theologiae*, I, cuestión V, artículo 4, c, 1

³ Steiner, George, *Gramáticas de la creación*. Ediciones Siruela. Madrid, 2001, p.171.



La integración de esas partes de variado origen, que han de tener una presencia medida, requiere toda la atención del autor, sabedor de que de la adecuada coordinación de sus cualidades resultará el efecto total perseguido.

En esa tarea de conjunción de partes se habrá de buscar una coordinación de propósitos, de modo que resulte un conjunto equilibrado. En ocasiones, dentro de un todo potentemente unitario, crecen partes que pugnan por adquirir un desarrollo sólo con dificultad mantenido por el autor bajo control, llegando a aparecer como brillantes joyas encastradas que amenazan con fagocitar el conjunto. Este sería el caso de la inquietante narración *El gran Inquisidor* dentro de *Los hermanos Karamazov* (1880), de F. Dostoievski. Y esas selectas obras-dentro-de-las-obras hasta pueden independizarse de la totalidad a la que pertenecen, como ocurre con arias de ópera que eclipsan al resto de la música que la integra, y a la vez sirven de centinelas que recuerdan otros tesoros olvidados que las acompañan. Este éxito involuntario de una parte a costa del conjunto explica la propuesta de De Brosses, presidente que fue del parlamento de Borgoña, de crear un museo en que se pudieran contemplar las mejores partes de todos los frescos italianos⁴.

De modo genérico, podemos denominar a esa labor de articulación como *composición*, nombre que está presente en las artes plásticas para referirse a ciertas tareas de planificación de la obra, y sirve para referirse a la entera actividad creativa en ámbitos como el de la creación musical. El autor y crítico victoriano John Ruskin define la composición como “*tratar varias cosas de tal modo que de todas ellas salga una sola cosa a cuya naturaleza y excelencia contribuyan todas*”⁵, descripción que sería de aplicación general en las artes. Y, con la misma precisa indefinición, se ha descrito la composición como la unidad dentro de la variedad.

1. Doble procedencia, natural y artificial (artística), de las partes.

Esa diversidad de elementos que la actividad compositiva buscará integrar equilibradamente puede proceder de dos orígenes distintos. Rodeado de las sensaciones que le proporciona el mundo natural donde vive, el autor toma de él, elaborándolos, elementos de los que se sirve como punto de partida para expresar su pensamiento. Junto a estos motivos, consecuencias si no enteramente naturales, sí, al menos, espontáneas de su existencia en relación con el mundo, aparecen otros, secundarios: desde el momento que las producciones artísticas anteriores toman cuerpo y existen, pasan también a formar parte de la realidad que rodea al autor, complementándola y transformándola. Esta novedad, con lo que supone en el hombre de elevación desde su condición de naturaleza creada a inteligencia creadora -siquiera en un sentido analógico- hace inevitable sentir a ese producto como algo obviamente integrado en el mundo, pero también enteramente distinto de él. De un modo u otro, es inevitablemente verdad la afirmación del literato ruso Vladimir Nabokov: “*Debemos tener siempre presente que la obra de arte es invariablemente la creación de un mundo nuevo*”⁶. Así, serían dos las fuentes de las que beben las producciones artísticas en los distintos momentos y lugares: junto a la realidad natural, inicial y multiforme primera referencia del edificio del arte, surge una segunda, integrada por las producciones espirituales de los hombres, que es como una fértil excrecencia de la primera.

Percibir la existencia de esa segunda línea genealógica coloca al autor ante la conciencia de producir artefactos que, además de referirse a una realidad, si esto es posible, ajena al hombre, también lo hacen a otra que ha sido ya tamizada por la comprensión y la interpretación humanas, y que se ha traducido en otros productos culturales anteriores y similares al suyo. Y conociendo la existencia de éstos, no puede evitar percibir que su obra participa de esa condición interpretativa de la realidad, lo que hace que devenga

⁴ Cfr. Arasse, Daniel, *El detalle. Para una historia cercana de la pintura*. Abada Editores. Madrid, 2008, p.71.

⁵ Ruskin, John, *Técnicas de dibujo (Lessons of drawing)*. Editorial Laertes. Barcelona, 1999, p. 188.

⁶ Nabokov, Vladimir, *Curso de literatura europea*, Barcelona, Bruguera, 1983, p. 25.



en una situación ambigua, referida, de un lado, al mundo natural, externo, y de otro, al mundo de la cultura, interno. El descubrimiento de esta doble herramienta, rica y complicada, posibilita que el autor, consciente de que el arte no sólo es sujeto que recrea, sino también objeto al que mirar (o espejo en el que mirarse) para crear, descubra recursos, adecuados al campo del que se ocupa, con los que manifestar esa autoconciencia y esa mirada reflexiva.

a. Una mirada a otras artes.

Puede ayudarnos en esta tarea contemplar muy someramente cómo hace acto de presencia en otros ámbitos, aún adelantando todas las reservas por la dificultad que supone establecer comparaciones entre los procesos por los que se sueldan las partes en las diferentes artes. A ello habría que añadir el carácter particular de los problemas que presentan las artes de naturaleza sucesiva, como la música o la literatura, dentro de las que se hace muy difícil deslindar los átomos puramente debidos a la creación del autor, libres de toda deuda ajena, y los tomados prestados de obras anteriores. En este sentido, J.L.Borges reitera que todas las obras son una⁷, y Roland Barthes (*Texte. Teoría du texte*) afirma que

*“todo texto es un intertexto: de otros textos que están presentes en él en mayor o menor medida, bajo formas más o menos reconocibles.”*⁸

La naturaleza abstracta de la música permite la inclusión de material ajeno a la obra con gran elasticidad y libertad. Durante siglos, la música culta ha interpolado y citado sonidos más o menos onomatopéyicos tomados de la naturaleza -desde *El canto de los pájaros*, del autor francés de la primera parte del siglo XVI Clement Janequin hasta la *Suite del Gran Cañón* (1931), de Ferde Groffé -, melodías procedentes del ámbito popular y folclórico- muchas de ellas, como ocurre frecuentemente en Brahms, impostoras, producto en realidad del arte del autor, “a la manera de” la música popular -, o de la industria humana- como *Pacific 231*(1923), de Arthur Honegger -, que pertenecerían a esa primera fuente inspiradora que es el mundo “no estetizado”. Inmenso es también el caudal que hace uso, ya dentro de la segunda, (el mundo de la cultura, inserto en el anterior), de citas de obras de otros autores. Así, W.A.Mozart recoge musicalmente el sonido y nombra literalmente el título de la ópera *Una cosa rara* (1786), de Martín y Soler, dentro de su *Don Giovanni* (1787), Paul Hindemith recoge irónicamente el título de una obra wagneriana en el de una propia, en *Obertura del Holandés Errante tocada a primera vista por una orquesta de segunda fila de provincias a las siete de la mañana*, escrita para un cuarteto de cuerda en 1925, o Edward Elgar incluye una frase de clarinete que figura en el comienzo de *Mar en calma y viaje feliz* (1828), obra de Felix Mendelsshon a partir del poema de Goethe, en la decimotercera de sus *Variaciones Enigma* (1899) sobre un tema propio, dedicada a una amiga que partía para Oceanía.



1. Norman Rockwell. *El conocedor*. 1962.

⁷ Borges, Jorge Luis, *Otras inquisiciones*, Alianza Editorial. Madrid, 1981, p.20.

⁸ En *Encyclopaedia Universalis*. Paris, T. XV, 1013-1097. Cit. Martínez Fernández, José Enrique. *La intertextualidad literaria*. Ediciones Cátedra. Madrid, 2001, p. 58.



Y la presencia de ese elemento ajeno o “prestado” deja de ser marginal y oblicua, convirtiéndose en central, en las transcripciones, donde la obra entera es “copiada” y recreada en un entorno sonoro nuevo; o en las variaciones a partir de un tema ajeno, donde la obra de otro autor se convierte en elemento generador de una propia, aunque la desproporción entre lo prestado y lo propio sea la que hay entre las poco más de veinte notas que le entrega Federico II de Prusia a J. S. Bach y la monumental *Ofrenda Musical* (1747) que edifica éste en torno a ellas; o aunque sea tan imperceptible como lo es en el final de las *Metamorfosis* (1949) de Richard Strauss el comienzo del segundo tiempo de la *Tercera Sinfonía* (1804) de Beethoven, del que la obra es una extraña serie de variaciones, previa a la cita.

Algo similar sucede en las *autocitas*, como es el caso de esa verdadera recopilación-catálogo musical-autobiografía que es *Una vida de héroe* (1898), del propio Strauss, en el que la aparición de temas pertenecientes a obras anteriores del autor se imbrica con recuerdos vitales y produce una música nueva. Sobre esta actividad reiterativa señala George Steiner que

“cada vez que un pintor, un compositor o un escritor cita su obra anterior (por ejemplo, la cita mozartiana de su Figaro al final de Don Giovanni es canónica), el nuevo contexto califica, expande, ironiza o corrige el original”.⁹

Así, tanto los elementos prestados como los propios pasan a formar parte de una obra en la que pueden distinguirse más o menos, pero que serán percibidos por el oyente integrando naturalmente un todo.

Si los problemas que afronta el compositor para la integración de los dispares elementos integrantes de su obra son, ante todo, formales, las circunstancias que condicionan al escritor son producto de la exigencia de que el mundo de su narración participe coherentemente de un único criterio de verosimilitud. De ese modo, el lector se asentará en un terreno ficticio pero coherente, para lo que el autor habrá de pagar el precio de quedar limitado a moverse según las condiciones específicas que rigen ese mundo y establecen la norma con la que ensamblará los elementos de su narración. Esto hace que necesite recurrir a artificios de alguna naturaleza para enmarcar o explicar la inclusión, dentro de una narración, de textos extraños a la línea principal de la misma (ocasionalmente ajenos o, mucho más frecuentemente, propios), pero que por razones de verismo, de buscada y momentánea confusión o despiste en el lector, o de juego, quieren ser camuflados como si fueran ajenos a la obra. Estos discursos, si bien son necesarios para el conjunto según la intención del autor, presentan, por razón de su procedencia o carácter, una discontinuidad respecto al texto que los cobija, requiriendo algún tipo de explicación o introducción que los engarce con el texto mayor y así los justifique. Esto ocurre con obras que son sucesiones de cuentos autónomos a los que una excusa narrativa da pie a presentar agrupados, como en los *Cuentos de Canterbury*, de Chaucer, o las *Mil y una Noches*, e, igualmente, en las narraciones intercaladas dentro de propósitos mayores, como en el *Quijote* (1605-15) de Cervantes o, según el modelo de éste, *Los papeles póstumos del club Pickwick* (1837), de Charles Dickens.

Dentro de esas estrategias de integración, uno de los métodos más eficaces para la presencia justificada y verosímil, insertada en el conjunto mayor de una narración, de una parte que es una historia en sí misma, lo encontramos en el estilo indirecto, por medio del cual el autor a la vez se duplica y se esconde, relatando algo que declara que alguien le contó, y escapando así de las reglas que él mismo ha constituido para su narración. Con ello, consigue que la responsabilidad de incumplirlas recaiga en otro, un personaje integrado en la historia al que previamente se ha hecho, a ojos del lector, tan real como el propio autor. En efecto, aquí no se busca, como en el caso anterior, una introducción para justificar una sucesión de historias, o una historia dentro de otra, sino que el ocultamiento del escritor tras un personaje logra, por una parte, potenciar la verosimilitud, introduciéndonos sin que nos percatemos en su mundo de fantasía

⁹ Steiner, G, *op. cit.*, p. 107





- como los primeros términos tipo cortina en los cuadros de Vermeer o algunos altorrelieves de Bernini- y, por otra, eximir al autor de la imputación de errores respecto a la lógica de credibilidad y coherencia que el autor “ha declarado” respetar. Así maniobra Joseph Conrad, desviando la responsabilidad al comienzo de *El corazón de las tinieblas* (1899) hacia un cansado Marlow - “No quiero aburrirlos demasiado con lo que me ha ocurrido personalmente”, comenzó, mostrando en esta observación la debilidad de muchos narradores que a menudo parecen no tomar en cuenta lo que su auditorio preferiría oír-, que se dispone a relatar como propia la excepcional narración de Conrad a la que seguidamente asistirá el lector.¹⁰

Como veremos, esta mezcla de sujeción a unas reglas pactadas y de libertad, a partir de un espacio autónomo que se ha conseguido incrustar dentro de ellas sin contradecirlas, guarda un estrecho paralelismo con ciertas *imágenes dentro de imágenes*. Éstas, en algunos casos, no tienen porqué atender a limitaciones que, en condiciones normales, serían exigibles a una imagen pretendidamente verosímil. Así, ni las proporciones, ni la perspectiva, ni la técnica, ni el criterio de corrección, ni el carácter o las reglas del mundo del *cuadro-madre* tendrán por qué afectar a esos ecos internos del cuadro, que se postulan como aparentemente libres de las reglas rectoras del cuadro que los contiene. Un lienzo del pintor estadounidense Norman Rockwell, *El conocedor* (1962),¹¹ explota al máximo esta independencia, reproduciendo con el mayor realismo un cuadro abstracto (inexistente fuera del mundo de este cuadro), que es contemplado por un espectador minuciosamente pintado, haciendo así coexistir el universo de las formas veristas y las abstractas, integrando éste en aquél (o, si se quiere, convirtiendo a la abstracción en “realidad”). (II.1).

De un modo paralelo al esfuerzo del arte por mostrar las aspiraciones y las angustias, las alegrías y las certezas humanas más elevadas, esa conciencia de producto cultural es inseparable del juego y el engaño deliberado del lector, el oyente o el espectador, como ardidess propios de las artes y prurito del oficio cualificado de sus autores. La *autorreferencia*, la ocultación, el juego de apariencias, son las consecuencias de esta conciencia: no es casual que una perdida obra de Cervantes se denominara *El engaño a los ojos*. En este sentido, se interroga André Chastel:

*“Nos podríamos preguntar si no hay, en todas las manifestaciones del arte, una tendencia invencible a elaborar, en ciertas condiciones, en el seno mismo de cada arte, una reproducción en miniatura de su estructura o una autorrepresentación de su producción. Salvadas todas las distancias, se trataría del equivalente en la conciencia del artista del “cogito” de la filosofía, el “fingo ergo sum” de éste, formulado en los términos concretos de su arte.”*¹²

Los paralelismos y las interacciones que se producen entre las representaciones teatrales que se intercalan dentro de *Hamlet* (1601) o de *El sueño de una noche de verano* (1595) y las obras, también teatrales, que las contienen, siembran en el espectador la duda de si ese juego no continúa, convirtiendo en teatro la vida en la que ese espectador vive. Igualmente, Cervantes, haciendo que Don Quijote lea supuestas aventuras cuyas narradas por Avellaneda, instala de golpe al personaje en un mundo distinto del de la ficción, pues de él se habla en libros que sí lo son; o, incluyendo en la lista de los libros que revisan el cura y el barbero en la biblioteca de Don Quijote *La Galatea* (1585), del propio Cervantes¹³, de manera que, al colocar en un mismo mundo al personaje y al autor, convierte a ambos en imaginarios, o a ambos en reales. La lista de ejemplos es casi infinita: vemos a Boris Vian camuflándose como Vernon Sullivan y firmando con su verdadero nombre sólo la ficticia traducción de una novela de supuesta autoría de éste (producto también de la imaginación), *Que se mueran los feos* (1948), obra en realidad del propio Vian. Pero, dentro de la

¹⁰ Conrad, Joseph, *El corazón de las tinieblas*. Alianza Editorial. Madrid, 1986, p. 23

¹¹ Portada de “Saturday Evening Post”, 13 de enero de 1962. Indianápolis, IN, The Curtis Publishing Company.

¹² Chastel, A, *op. cit.*, p.76.

¹³ Autor al que el barbero, que declara conocerlo personalmente (y que le está soñando), asegura no apreciar, literariamente hablando. Cervantes, M. *Don Quijote*, Cap.VII.





ilimitada lista que el mundo literario ofrece de estos recursos, pocas veces alcanza este juego el nivel de vértigo que inculca Sherezade relatando en la noche DCII, dentro de la interminable serie de cuentos salvadores con los que noche a noche consigue retrasar la pérdida de su cabeza, la historia de otra joven que no ve más modo de salvar la suya que empezar a contar a su amenazador marido un rosario de mil y un cuentos, dentro del cual probablemente haya otro que narra la misma historia, y así *ad infinitum*.

Igualmente, en la creación musical el discurso puede estar sembrado de elementos ajenos por los que se quiebra la sensación de frontera entre el arte y lo real, haciendo que se produzcan desconcertantes intersecciones entre ambos mundos. Así sucede con las referencias en el interior de composiciones a los ensayos y estridencias de los músicos torpes, ya sea por edad, como los niños de *El maestro de música* (1728), de Telemann, ya por condición, como Papageno en *La flauta mágica* (1791), de W.A.Mozart. Algo similar ocurre con Sigfrido en la segunda jornada de la Tetralogía *El anillo del Nibelungo* (1869) de Richard Wagner, cuando intenta, sin conseguirlo, hacer que salga música de un cuerno mágico (aunque



2. Luca Giordano. *Rubens pintando. Alegoría de la paz*. 1660. Madrid, Museo del Prado.

el ruido que produce, como no podía ser de otro modo, es también música); o en *Los Maestros Cantores de Nürenberg* (1868), del mismo autor, donde el zapatero Hans Sachs da golpes- música- en el tacón de un zapato que está arreglando cada vez que el torpe Beckmesser infringe las reglas de la composición; o en *Capriccio* (1941), ópera de Richard Strauss sobre un libreto de Clemens Krauss, donde una parte de la obra es una representación que reflexiona sobre la condición del teatro cantado y la primacía de la música sobre la poesía o viceversa.

Y todavía puede continuar este juego de espejos, de ocultaciones, de saltos y de citas, llegando a desembocar las obras humanas en la realidad de la que han partido, configurándola, de modo que esa fuente secundaria del arte termina interfiriendo y creando la principal. Así sucede con las tablas con perspectivas urbanas de *La ciudad ideal* (1460) -conservadas en Baltimore, Urbino y Berlín y realizadas en la órbita de Brunelleschi, donde se muestran panoramas de urbes renacentistas - y la arquitectura italiana contemporánea a ellas, a la que preceden en decenios y que es, en buena medida, producto de su influjo. Al respecto, señala P. Francastel que





*“en 1460 las ciudades italianas aún no estaban modernizadas: no son los cuadros los que han reproducido las ciudades (...). Al contrario, la visualización se origina en los pintores y en los literatos. El Renacimiento creó, en primer lugar, un marco imaginario”.*¹⁴.

Las interrelaciones entre arte y realidad pueden ser aún más enrevesadas: Manuel de Falla concibe su *Retablo de Maese Pedro* (1923), para el que compone una música supuestamente neo-renacentista con la que representar por medio de títeres el episodio correspondiente del Quijote (que relata la reacción del Caballero ante una representación de marionetas a la que asiste, y que interrumpe al mezclar la ficción que ve con su “realidad”, interviniendo en la acción), después de asistir en 1905 a una representación del mismo con marionetas que había organizado un crítico musical, ambientándola con la entonces novedosa ocurrencia de recuperar para el evento música renacentista (verdadera).¹⁵

b. Modelos naturales y artísticos en las artes plásticas. Procedencia externa dada en la naturaleza. Arte como inspiración.

Tal como señala George Steiner,

*“todas las artes humanas son combinatorias, lo cual no significa más que son artefactos, realizados por una selección y combinación de elementos preexistentes. (...) La realidad esta siempre ahí para que preguntemos”.*¹⁶

En la medida en que todo cuadro representativo o figurativo es suma de sucesivas miradas superpuestas, que escrutan una y otra vez modelo y lienzo, cada cuadro es muchos cuadros, un agregado integrador y selectivo de elementos o partes de procedencia diversa, tarea particularmente presente en obras de elaboración compleja, donde se da una gran acumulación de información que incorpora una multiplicidad de elementos. Así sucede desde antiguo: refiere Plinio que Zeuxis, al proponerse pintar la belleza superlativa de Helena recurre a seleccionar los rasgos más bellos de cinco diferentes muchachas de Crotona, integrándolos en un híbrido que compendia en una mujer las perfecciones parciales de muchas (Plinio, *Historia Natural* XXX, 64), método que ya aparece en las *Memorabilia socráticas* de Jenofonte (III, cap 10). El procedimiento, que Aristóteles hubiera aprobado, es asimismo propuesto, ya en el ámbito del Renacimiento, por el humanista Dolce como una de las dos vías para la “*imitatio*”.

En esa misma línea, advertía en 1435 Leon Battista Alberti que la composición debía emprenderse como un proceso de ensamblaje de partes diferentes, seleccionadas entre lo más perfecto de la realidad:

*“Tomemos, pues, de la naturaleza lo que debemos tomar y escojamos de ella lo que hay de más bello”.*¹⁷

¹⁴ Francastel, Pierre, *Pintura y Sociedad*. Ediciones Cátedra. Madrid, 1990, p 188. Esta circunstancia es asimismo recalca da por H. Damisch: “*La arquitectura del Renacimiento fue pintada antes de ser construida*”. (Cfr Damisch, H. *El origen de la perspectiva*. Alianza Editorial. Madrid, 1997, p. 203)

¹⁵ Asimismo, el caso rememorado por J.L. Borges, del erudito danés Thorkelin que viajó a Inglaterra para co piar y traducir el manuscrito de la *Gesta de Beowulf*, vehemente crónica de la época en que los hom bres del Norte, procedentes de Dinamarca, saqueaban la isla sajona. Tras veintiún años de trabajos y a pun to de darlo a la imprenta, “*en 1807 la escuadra inglesa atacó a Copenhaghe, incendió la casa de Thorkelin y destruyó el piadoso fruto de tantos años y tantos afanes. Encarnada en hombres violentos, en hombres más afi nes a Beowulf que al editor de Beowulf, la pasión patriótica que había llevado a aquél a Inglaterra se volvía con tra él y aniquilaba su trabajo.*”(Borges, J.L. *Literaturas germánicas medievales*. Alianza Editorial. Madrid, 1980, p. 17.)

¹⁶ Steiner, G, *op. cit.*, p.147.

¹⁷ Alberti, L.B, *Della pittura*. Cit. Blunt, Anthony, *La teoría de las artes en Italia*. Ediciones Cátedra. Madrid, 1990, p. 27.



Añade Alberti que este proceso es necesario porque “es raro que la misma naturaleza pueda producir algo absolutamente perfecto en todos sus aspectos”¹⁸.

Convendrá, por tanto, escoger lo más bello de cada cuerpo,

“tarea ardua, dado que no se encuentra nunca la belleza perfecta en un cuerpo único, sino que, por el contrario, está repartida y dispersa entre diferentes cuerpos”.¹⁹

De esta insistencia en la naturaleza como única fuente de la que extraiga el artista los elementos con los que componga su obra da noticia el “*Naturam ipsam imitandum esse, non artificem*” de Eupompos, que, oído por Lisipo, fue lo que le decidió a dedicarse a su arte, tal como narra Plinio en su *Historia Natural*.²⁰ Y está igualmente presente en Leonardo, quien añade la recomendación explícita de la desconfianza a la hora de preferir a ella una segunda línea de inspiración:

“Digo a lo pintores que uno nunca debe imitar el estilo de otro, ya que será llamado, en lo concerniente al arte, no un hijo, sino un nieto de la naturaleza. Dado que las cosas naturales existen en gran abundancia, queremos y debemos atenernos en primer lugar a ellas, antes que recurrir a los maestros que aprendieron directamente de la naturaleza”.²¹

Pero junto a este rechazo a modelos artísticos previos encontramos también la actitud de Guido Reni, que, preguntado por el origen de la belleza de los rostros de sus cuadros señaló reproducciones de escayola de estatuas antiguas²², muestra de la formidable línea de inspiración alternativa a la directa de la naturaleza que supone el arte precedente. A esta otra genealogía se refiere Dante cuando se dirige a su admirado predecesor Virgilio, al que conjura como guía en su *Divina Comedia*, con estas palabras:

“Ve, pues, que nos hermana igual destino, tú, mi maestro, mi señor y guía”.²³

Dentro de esta dirección, que busca su origen en un arte previamente elaborado por el hombre, puede resultarnos de utilidad recordar cómo la teoría del arte del clasicismo, que tuvo que sostener simultáneamente una pugna en dos direcciones, contra el arte del pasado (manierista) y contra de su propia época (Caravaggio), propugnaba frente a ellas un término medio, en el que el arte de la Antigüedad se erigía como máximo ejemplo, considerando que éste, en la medida en que no era groseramente “naturalista”, sino que purificaba la realidad por medio de ennoblecedores cánones, era verdaderamente “natural”.²⁴ En este sentido, Giovanni Pietro Bellori comienza su tratado *La idea del Pittore, dello Scultore e dell Architetto*, señalando un criterio de *Idea* en la línea del neoplatonismo, según la cual “el espíritu creador eterno generaría, en profunda autocontemplación, las imágenes originales y los modelos de todas las criaturas”²⁵,

¹⁸ Alberti, L.B, *De re aedificatoria*, lib.VI, cap 2, cit. *Ibid*.

¹⁹ Alberti, L.B, *Della pittura*., cit. *Ibid*. 29. (Y en la parte final de *De Statua* propone una tabla de proporciones humanas, sobre la que advierte: “hemos escogido varios cuerpos considerados por los expertos como los más bellos y hemos tomado de cada uno de ellos las proporciones y las medidas. Después, hemos comparado estas proporciones y medidas y, dejando aparte las medidas extremas que estaban, bien por encima, bien por debajo de un determinado límite, hemos escogido aquellas que la coincidencia, en muchos casos, designaba como la medida proporcional” cit. *Ibid*, simplificando con ello el criterio de Aristóteles, al llegar a la belleza-tipo recurriendo a una media más o menos aritmética, en tanto que en el filósofo griego se encarga del juicio una facultad cercana a la imaginación.

²⁰ Recogido a su vez probablemente de las *Vidas de escultores griegos*, de Duris de Samos. Cfr. Kris, Ernst - Kurz, Otto, *La leyenda del artista*. Ediciones Cátedra. Madrid, 1982, p. 32.

²¹ Leonardo da Vinci, *Tratado de la Pintura*, Madrid, Imprenta Real, 1827, nº 24, p.11.

²² Cfr Azara, P, *El ojo y la sombra. Una mirada al retrato en Occidente*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 2002, p. 98

²³ Alighieri, Dante, *Divina Comedia. Infierno*. Canto II, Obras Completas. Introducción, traducción y notas de Ángel Crespo. RBA, Barcelona, 2004, p. 139-140.

²⁴ Panofsky. Erwin, *Idea*, Ediciones Cátedra. Madrid, 1998, p. 96.

²⁵ Cit. *Ibid*, p. 97



de modo que el artista habría de remontarse a esos arquetipos, libres de las impurezas que revisten las formas concretas. Con todo, en el curso de su tratado, superado ese arrebatado, Bellori pasa a sostener que la “*idea artística proviene de la contemplación de lo sensible*”,²⁶ con lo que deja de ser previa al autor, para resultar consecuencia del genio de éste, haciendo que la obra de arte deje de “mirar hacia” la Idea, y equiparándose con ella. El arte ya no se limitará a ser la fiel imitación de la naturaleza, sino que pasa a considerarse de valor superior, de modo que la referencia será ahora, por encima de los modelos naturales, los modelos artísticos, los procedentes de la Antigüedad por encima de todos. Panofsky indica un curioso ejemplo²⁷ de argumentación de Bellori en su defensa de la superioridad del arte: la guerra de Troya no se habría producido por el rapto por parte de Paris de una mujer real, Helena, pues una mujer terrenal jamás habría sido lo suficientemente bella como para dar origen a diez años de lucha, sino que el hijo de Príamo habría huido a la ciudad asiática tras robar la belleza perfecta de una estatua, pérdida insoportable para los griegos que sí justificaría la conflagración. Se trataría, pues, de una sorprendente inversión de la historia de Pigmalión y Galatea, en la que era la estatua la convertida en mujer. Si el propósito del artista renacentista es un denodado esfuerzo por actuar como Pigmalión, aquí se produce un verdadero giro copernicano, que ve cómo un criterio que estaba presente o larvado en el Renacimiento, pero atenuado por la potencia e intensidad de su teoría constructiva del arte, conduce a un resultado opuesto al propósito inicial, lo que, unido a la sistematización con la que es formulado, configurará el panorama de la corriente clasicista.

Esta segunda línea inspiradora que recurre a modelos artísticos previos, presente desde antiguo, no implica en absoluto una limitación. Así, un titán de la creación como Rubens, tan fuera de sospecha de falta de originalidad e inventiva, copió incansablemente a lo largo de toda su vida, hasta el punto de que a su muerte el inventario de sus propiedades incluía, entre las copias de su autoría, una treintena de obras de Tiziano, nueve de Rafael y varias de Tintoretto, Leonardo o Brueghel, además de infinidad de dibujos.²⁸ Asimismo, el pintor de Siegen se hacía traer copias de obras famosas realizadas por otros artistas. De hecho, el uso que hacía de todo este ingente material documental hizo que, según señala Hoogstraeten en 1678, recibiera

“críticas de algunos competidores suyos que le acusaban de incluir en sus cuadros figuras enteras tomadas de los italianos, a los que él respondía que se sentía libre de hacerlo si podía sacar provecho en ello, con lo que indicaba que no todos eran capaces de hacer lo mismo”.²⁹

Este tranquilo reconocimiento, que en ningún caso suponía una carencia de creatividad, es especialmente propio del universo barroco. Años después, el músico sajón G. F. Haëndel respondía a la acusación de haber plagiado una parte de una obra de un compositor menor indicando que le hacía un favor, pues posibilitaba que, asociada a su nombre, esa música se viera libre del olvido al que la condenaba la mediocridad de su autor y perdurara, asociada a su fama.

Lo cierto es que, si bien la escultura figurativa trabaja sobre volúmenes verdaderamente existentes en la realidad, la pintura realiza una sofisticada traducción que supone traducir la tridimensionalidad tangible de la realidad a un plano ficticio, elaborando así productos que, aún tomándola como punto de partida, la alteran radicalmente. Esto hace que, a partir de las primeras inscripciones rudimentarias con pigmento de tierra o carbón en una cueva, toda imagen producida por hombres tiene en primer lugar como referencia otras imágenes, y sólo secundariamente- por muy determinante que sea su peso- al mundo real. Es decir, el arte heredado es, para el artista, un sendero ya trazado, sobre el cual es posible percibir deficiencias del

²⁶ Cit. *Ibid.*

²⁷ *Ibid.*, p. 101.

²⁸ Morán, Miguel, *Peter Paul Rubens*. Historia 16. Madrid, 1993, p. 21.

²⁹ Cit. *Ibid.*, p. 21.





camino y perfeccionar o variar los vehículos con los que se transita sobre él, tareas para las que el pintor recurre, además de a su espíritu, a la realidad misma. Por ello, en la medida en que la aprehensión de la apariencia de la realidad se ha hecho a través de imágenes, tanto manuales o “artísticas” - hasta la aparición de la fotografía-, como químicas o digitales,- desde la presencia de ésta-, la parte más seductora de la realidad es para los pintores la previamente “masticada” por sus autores de referencia, en obras donde esa “realidad” se presenta ya “aplanada” y, de un modo u otro, enmarcada. No es raro que ese recuerdo y esa presencia aparezcan, con mayor o menor grado de conciencia, en las nuevas aportaciones que cada autor hace a ese “camino” del arte, sobre todo teniendo en cuenta que el gran arte es un diálogo entre los grandes autores por encima del tiempo y del espacio. Es obvio que ese diálogo se concreta de atrás a delante en el tiempo, es decir del pasado al presente, a modo de influencia, y de aceptación o reacción del presente al pasado. Pero también lo es, como señala reiteradamente J.L. Borges, que todo gran autor crea a sus precursores.³⁰

Luca Giordano sería un paradigmático ejemplo de esta recepción: junto a la famosa característica de su velocidad, no sólo asumió influencias de un número increíblemente amplio de pintores inusualmente dispares, que abarcaban desde Pietro da Cortona, Rafael, Tiziano, Veronés, Tintoretto, Bassano, Guido Reni o Carracci hasta Durero, Rembrandt, Rubens o Ribera, sino que, pese a su fama, aceptaba sin reparos hacer imitaciones y pintar a la manera de otros autores, actividad que era capaz de llevar a cabo con una capacidad mimética camaleónica, no sólo en la factura, el gusto y el estilo del pintor imitado, sino también en el concepto o criterio en el que se producen las obras que imita, como se puede apreciar en el extraordinario lienzo *Rubens pintando*.(II. 2)

Esta sucinta presentación paralela del doble origen de las partes que integran las obras en las diferentes artes, es decir, un ámbito natural y otro ámbito artificial o de la cultura (cuya articulación implica problemas, pero también supone posibilidades expresivas), aboca a desafíos temibles para cualquier análisis que pretenda abarcar con una mirada común diversos campos. A esta dificultad se ha referido el erudito italiano Mario Praz en su estudio comparatista *Mnemosyne* (1970) como “*descubrir la fuente de ese Nilo de siete brazos*”³¹. Tal como adelantábamos, al poner en relación las circunstancias en las que se producen la literatura o la música con las propias del mundo de las imágenes, es necesario tener presente que una de las diferencias esenciales estriba en el carácter sucesivo de aquéllas frente a la información que proporciona una imagen, que es de índole inmediata (también lo es la escultura, aunque su contemplación no sólo suponga una sucesión de momentos de la mirada, como la pintura, sino, simultáneamente, un movimiento del cuerpo que proporcione diferentes vistas de ese instante fijado en la piedra o en el bronce). Esto se traduce en que mientras una obra literaria consta de capítulos o escenas donde lo que se nos cuenta es dosificado y matizado progresivamente, y una composición musical se hace presente ateniéndose a un desvelamiento encadenado en el tiempo previsto por la intención del autor, una imagen se vierte toda de una vez, lo que la dota de esa particular intensidad que le hacía considerar a J.L.Borges que ésta posee mayor capacidad para la expresión de lo intemporal o eterno que las artes de naturaleza sucesiva.³²

Pero, a la vez, y por ello mismo, las artes plásticas ven limitada su capacidad narrativa, tanto a la hora de expresar una sucesión temporal como a la de contar acontecimientos coincidentes en el tiempo, pero separados en el espacio. Frente a la primera limitación, la solución más antigua no difiere de la más nueva. Tanto en los bajorrelieves asirios o en el tapiz de Bayeux, que conmemora la conquista de Inglaterra por Guillermo de Normandía en 1060, como en los comics actuales, la presentación yuxtapuesta y sucesiva

³⁰ Borges, J.L., *op. cit.*, p. 66.

³¹ Praz, Mario, *Mnemosyne. El paralelismo entre la literatura y las artes visuales*. Taurus. Santillana Ediciones. Madrid, 2007, p. 25.

³² Borges, J.L., *op. cit.*, p. 178.



de imágenes (*cuadros en el cuadro*) con protagonistas repetidos es *leída* por el espectador como acontecimientos diferenciados temporalmente, entendiendo éste que lo colocado más a la izquierda, o lo más pequeño, es lo más antiguo, y lo representado más a la derecha, o lo más grande, es lo más moderno. Frente a la segunda limitación, la inclusión de una imagen en otra aumenta el potencial narrativo, aprovechando que si ya toda imagen tiene un elevado ingrediente de ambigüedad y misterio, por muy claro que sea lo que cuenta, la inclusión de una segunda, con su dosis propia de indefinición, proporciona un resultado que no es de suma, sino de multiplicación, similar a la colocación cercana de objetos dispares que tanto sedujo a los surrealistas, y que induce al espectador a preguntarse sobre el sentido de esa asociación.

2. Modos de integración de las partes en el todo. Ilusión de primer, segundo y tercer grado.

Cuando, en 1712, Lord Shaftesbury define el término *cuadro*, lo hace como “*una pieza única, comprendida en una sola mirada y que constituye un todo real*”³³. Se trata así de una triple unidad, referida al propio objeto, a la actitud buscada en el sujeto que mira, y al tema afrontado por el autor al realizarlo. Esta es una descripción a la que se ajustan cómodamente no pocos cuadros, pero esta triple unidad, de soporte, de entendimiento



3. Brueghel, P. *Proverbios flamencos*. 1559, Berlin, Staatliche Museen.

y de asunto, puede no resultar tan evidentemente cumplida, sin que dejemos de hablar por ello de *cuadro*. Así, puede ocurrir que el espacio claramente delimitado por los bordes de la obra contenga en su interior nuevos límites, que jueguen a crear en el espectador la confusión de estar ante nuevos cuadros, cuyas fronteras e independencia entre sí, y respecto al cuadro “anfitrión”, no estén claras. Igualmente, y como consecuencia de lo anterior, dentro de un sólo cuadro diferentes asuntos, contenidos en fronteras relativamente autónomas, pueden aparentemente pugnar por imponerse o, más exactamente,

por coordinarse bajo una jerarquía no siempre clara. E incluso, en ocasiones, el tema de un cuadro sólo puede sustanciarse requiriendo simultáneamente de dos soportes complementarios.

De acuerdo con estas premisas, podríamos considerar a las representaciones figurativas más inmediatamente ajustadas a la definición de Lord Shaftesbury, es decir, libres de partes que por su carácter referencial real o supuesto han tenido, tienen o podrían tener entidad propia y autónoma del resto de la obra, como *ilusiones de primer grado*. Y, de modo paralelo, llamaríamos *ilusiones de segundo grado* a las representaciones que muestran dentro de sí partes independientes o *independizables*. Esto podrá ocurrir porque dentro del conjunto surjan piezas menores, subordinadas a él, o porque el todo esté formado

³³ Arasse, D, *op. cit.*, p.71, citando a M. Fried.



por elementos de similar jerarquía yuxtapuestos. Así sucede en obras que son conjuntos integrados por partes independientes pero que constituyen un todo, suma de esas unidades autónomas, como sería el caso de las danzas de una *suite* barroca o el de las tablas que integran un retablo. Pero también ocurre cuando los cuadros parecen responder a una intención antológica de una materia más que a una verdadera unidad, como en *Proverbios flamencos* (1559, Berlin, Staatliche Museen, II.3) de Pieter Brueghel, donde la presentación simultánea de escenas busca colocar al espectador más ante una abigarrada recolección del saber popular que ante una imagen naturalista que conforme un todo. E igualmente sería ese el caso de obras donde, pese a que esa unidad se pretenda indiscutible, sus elementos no puedan o no quieran tener la continuidad y la coherencia suficiente para integrarla, como las bandas horizontales en que se dividen las representaciones medievales que cuentan simultáneamente elementos sucesivos de una misma historia (de modo similar, como hemos visto, a las viñetas de los comics); o los elementos de carácter disímil - realistas unos, planos y ornamentales otros- que integran muchos cuadros de Gustav Klimt; o composiciones fotográficas como las de David Hockney, donde las imágenes que configuran el todo presentan variaciones de perspectiva o tamaño que, pese al realismo de cada parte por separado, no acaban de constituir un conjunto capaz de “engañar al ojo”.

Si ya en el primer nivel, al que hemos denominado *ilusión de primer grado*, se percibe la tensión dinámica entre homogeneidad y heterogeneidad de las partes que integran el conjunto, en la de *segundo grado* esta tensión aumenta, impulsada por las parcelaciones más o menos evidentes que muestra la imagen. Así ocurre frecuentemente en las imágenes compartimentadas en escenas que son simplemente “cosidas” por medio de bordes. Éstos, como ocurre con todas las divisiones, al tiempo que escinden, unen. Julián Gállego, al referirse a estas separaciones, que organizan el cuadro definiendo áreas generalmente ocupadas por diferentes tiempos o distintos mundos, habla de “*sistema de registros geométricos*” o “*Composición a registros*”, que



4. Hans Eworth. *Sir John Lattrell*. 1550.
Londres, Courtauld Institute of Art.

“*contienen, dentro de formas poligonales o circulares cuidadosamente equilibradas según las reglas de la simetría, escenas (o cuadros) independientes entre sí, aunque en general relacionadas con el sentido de la decoración*”³⁴.

Así, aquí no nos encontraríamos propiamente ante un fenómeno de cuadro en el cuadro, pues para ello se requerirá “*una concepción unitaria e ilusionista del espacio envolvente*”³⁵. Por ello, mientras que el efecto de este último reside en que el espectador perciba dentro de la superficie del cuadro algo semejante a un eco de la realidad externa, en la *composición a registros* todo el juego residiría en servirse del artificio únicamente como recurso geométrico organizativo.

Pero, lógicamente, lo contrario (es decir, que los distintos mundos no aparezcan nítidamente deslindados), no implica que los elementos del cuadro resultante compongan una imagen unitaria verosímil. Podemos apreciar esto en un cuadro de Hans Eworth, el retrato de *Sir John Lattrell* (Londres, Courtauld Institute of

³⁴ Julián Gállego, *El cuadro dentro del cuadro*, Ediciones Cátedra. Madrid, 1978, p. 47.

³⁵ *Ibid.*





Art), realizado en 1550, que constituye una inusual simbiosis de contenidos temáticos renacentistas y distribución u organización del espacio medievales, con sus dos niveles, uno simbólico y otro “real”. Éstos, a su vez, se distribuyen en dos espacios discontinuos, aunque presentados yuxtapuestos. La cabeza del protagonista aparece, a modo de retrato convencional, ocupando el centro del cuadro y sus brazos se distribuyen por la diagonal, aludiendo a la irrefrenable energía de Sir John, guerrero y comerciante. De modo sorprendente, la representación verista se ve en entredicho, al mostrar al personaje atravesando un mar que le cubre hasta la cintura, y que de pronto, en la distancia, se encrespa y engulle un barco en mitad de la tormenta, simbolizando así los peligros que el marino ha afrontado en su azarosa existencia. Mientras tanto, Lattrell “contempla” en el margen superior izquierdo del cuadro un espacio redondeado, desde donde le tiende el brazo una mujer desnuda, que ya no es “real”, sino una personificación de la Paz, rodeada por otras figuras que sostienen su lanza, su coraza y su caballo. Y por si la mezcla de retrato, aventura vital y alegoría no fuera suficiente, rematando el propósito enaltecedor del cuadro, en los brazaletes de las muñecas del caballero aparece la inscripción “No lo detuvo el dinero/ni naufragó ante el peligro”³⁶. Así, a la vez relato físico y espiritual, emblema y biografía, las parcelaciones internas del cuadro son el vehículo del que el autor se sirve para integrar todos los recursos de la pintura a la moda, mezclados donde le conviene con elementos arcaizantes, en el afán de que todo quepa para relatar este compendio de pasado vital, presente físico y aspiraciones de fama futura, objetivos que antepone al de organizar una imagen plenamente verosímil. (II.4)

Junto a estos dos niveles podríamos señalar el de la *ilusión de tercer grado*, donde la imagen funciona como un todo unitario incontestable, pero a la vez está integrada por partes que, pese a poseer entidad como para tener algo parecido a existencia autónoma (aunque ésta no siempre se perciba, siendo esta ambigüedad parte del juego que deleita jugar al autor), están enteramente integradas en el conjunto del que forman parte. Así, esa complejidad pasa desapercibida y se presenta al espectador, al lector o al oyente con la naturalidad, la continuidad y la coherencia de los productos artísticos que hemos denominado *ilusiones de primer grado*. Esto vale tanto cuando los elementos integrados dentro del conjunto pertenecen a la misma autoría que el todo que los contiene, como para las ocasiones en que, -al modo del célebre testamento literario de Ben Jonson,³⁷ enteramente coherente y enteramente constituido por fragmentos de otros escritores- pertenezcan a autores distintos. Esto ocurre con los cuadros que retratan colecciones pictóricas, e incluso en las ocasiones en las que son los propios autores de los cuadros originales los que pintan los mini-cuadros reproducidos dentro de un conjunto. En estos casos se está tentado de considerar secundaria la individualidad de los artistas y más verdadera la idea clasicista de la esencial unidad del arte.

En ocasiones, lo que separa una ilusión o cuadro de *tercer grado* de una de *primer grado* es un matiz imperceptible en términos de lenguaje verbal. Mientras que una ventana como la que vemos en *Las*



5. B.Murillo *Las gallegas* 1670,
Washington, National Gallery of Art.

³⁶ Cit. Praz, M, *Op. cit.*, p. 112.

³⁷ Borges, J.L. *Op cit.*, p.20.





gallegas (1670, Washington, National Gallery of Art), de Murillo (II.5), mostrada frontalmente (y paralela, por ello, al plano del cuadro), se constituye en un *cuadro- en- el- cuadro*, induciendo al desconcierto del espectador, al hacerle dudar si el cuadro es el todo determinado por los confines físicos del soporte o por los virtuales de la ventana contenida en él, cuando una ventana similar es mostrada oblicuamente ya no se desintegra de la imagen, según ocurre en *Muchacha en la ventana* (1651, Estocolmo, Museo Nacional), de Rembrandt (II.6), donde la protagonista se apoya en un parapeto mostrado de lado.

Puede también darse una cierta proximidad en el aspecto que presenten cuadros de *segundo* y de *tercer grado*, si bien la intención de mera enumeración yuxtapuesta de los primeros nada tenga que ver con el efecto de integrada verosimilitud propio de los últimos. Podemos comprobarlo contemplando la disposición de *El árbol de la Vida*, (1310, Florencia, Galería de la Academia), de Pacino di Bonaguida (II.7), donde, en medallones dispuestos como frutos alrededor de las “ramas” del “árbol” de la Cruz, aparecen representadas las etapas fundamentales de la vida de Cristo, en un alarde narrativo en el que la intención de conformar un todo verosímil desaparece. Esta organización, productora de un cuadro *de segundo grado*, resulta aparentemente cercana a la de los diez pequeños círculos donde los que se representan episodios de la Pasión, en el marco del espejo convexo colgado al fondo de la sala donde se ambienta *El matrimonio Arnolfini*, (1434, Londres, National Gallery) que se trata ya de un cuadro *de tercer grado*. En efecto, aquí, Van Eyck no ha renunciado a la narración pormenorizada de escenas en paralelo al asunto principal, pero se ha cuidado de encontrar el modo de que esas escenas, llenas de significado simbólico para el conjunto, resulten adecuadamente integradas en un todo verosímil. (II.8)



6. Rembrandt. *Muchacha en la ventana*. 1651. Estocolmo, M. Nacional..

El propósito de este trabajo es estudiar los problemas de la aplicación que presenta este arte *de tercer grado*, fundamentalmente dentro de la pintura y el dibujo en tanto que, por su carácter de representaciones planas y bidimensionales, se prestan a la ambigüedad que caracteriza a este tipo de representación. Pero sería también aplicable al bajorrelieve, pues éste, dentro de la tercera dimensión, posee numerosos rasgos que lo acercan a las reglas, convenciones, limitaciones y posibilidades de las imágenes bidimensionales. Para ello atenderemos igualmente a manifestaciones de arte *de segundo grado*, en parte por constituir en ocasiones *cuadros en el cuadro*, en parte porque nos parecen necesarias para indicar la evolución del *primer* al *tercer grado*. Nos centraremos en el estudio de una amplia franja histórica, la que transcurre entre el final de la Edad Media, cuando comienzan los esfuerzos sistemáticos de comprensión de los problemas que plantea la traducción del mundo a un plano, y el final del siglo XVII, momento en el que ese desafío ha sido ya plenamente afrontado. Nos parece especialmente interesante esta época para el estudio de este problema porque en ella se establecen las bases y se desarrollan las posibilidades de las representaciones que caracterizaríamos de figurativo-ilusionistas. En éstas, además de estar presente la tensión derivada de la presencia simultánea de una realidad física y de una intención significativa, se añade un elemento representativo. Por él, lo que es una cosa y aspira a significar otra, manifiesta además para hacerlo una forma tomada del mundo real. Y con ello juega, subrayándolo o negándolo, con el significado asociado al ser que posee esa forma en ese mundo real. Como consecuencia, es en esas representaciones veristas donde con más intensidad se produce la tensión entre las partes y el todo y donde, por ello, puede surgir el juego ambivalente de que esas partes, portadoras de elementos hasta cierto punto ajenos al cuadro (lo que no ocurre en los que hemos denominado cuadros *de primer grado*), se integren de modo aparentemente completo dentro de un conjunto que quiere pasar como totalmente coherente y “real”, haciendo que los elementos “artificiosos” que lo componen sean recibidos por los “reales” como sus iguales.





Podríamos referirnos a esto, en un sentido amplio y variado, como *imágenes dentro de imágenes*, pero esto serviría tanto para aclarar el asunto como para inducir a una cierta confusión, al simplificarlo. Se trataría más bien de toda una panoplia de recursos por los que el cuadro, el dibujo, el grabado, e, incluso, la escultura, juegan con su presencia, subrayándose, escondiéndose o duplicándose. Esto es producto de la conciencia que adquiere de sí ese acto peculiar que es la creación humana. Esta autorreflexión implica además, en el caso de las artes representativas o figurativas, tal como indicábamos, una puesta en comparación con el referente que es la propia realidad física de la que parte.

B. Articulación de las partes.

Ma fin est mon commencement, et ma comeencement est ma fin.

Mi fin es mi comienzo, y mi comienzo mi fin, título de una obra del compositor Guillaume de Machaut (1300-1377), que suena igual leída de delante a atrás que viceversa.

1. El “Todo- ensamblado”.

Sea cual sea la categoría o grado de los tres indicados a los que consideremos que pertenezca un cuadro, y de modo similar a lo señalado acerca del resto de las artes, la tarea central del autor será ordenar y articular - la *dispositio* de la retórica clásica- las partes que constituyen los núcleos de su idea, de modo que formen el todo que será la obra perseguida. El delicado equilibrio necesario para la unidad del cuadro, al que el tratadista francés del siglo XVII Roger de Piles se refirió como *l’oeconomie du Tout-ensemble*³⁸ (y que aquí traduciremos como “Todo- ensamblado”), consistirá pues, primero, en cultivar con el mayor esmero las partes, sea desde el punto de vista del refinado acabado mimético con el que son representadas, sea del de la cualidad táctil de una pincelada o gesto que, sin anular la forma, la traduce en una textura homogénea superpuesta a la totalidad de la superficie. Y después (aunque es una tarea que se realiza simultáneamente en el tiempo con respecto a la anterior), en evitar su descontrol, embridando las partes e integrándolas. Al respecto, señala Daniel Arasse que, si bien

“el placer del cuadro se ancla y se desarrolla precisamente a través de la apreciación, o mejor, la degustación de los detalles”, esa delectación “entraña el riesgo de deshacer la unidad ideal de la obra”.³⁹

Desde luego, el autor presta toda su atención a la elaboración de esos átomos en los que se irá fijando sucesivamente la atención del espectador, proporcionándole el placer estético buscado, pero la sucesión de esas partes elementales, la melodía que forman al unirse, es tan importante o más que cada aspecto por separado. Tal como nos recuerda Rudolf Arnheim, tanto en la percepción de la realidad que nos rodea cotidianamente como en la aplicación de ese acto genérico al caso concreto de la contemplación estética, “*ver significa ver en relación*”⁴⁰. Pero, además, mientras que en otros órdenes la asociación de diversas piezas no altera su naturaleza al vincularse entre sí, en el de la percepción sucede que “*la aparición de cualquier elemento en el campo visual depende del lugar que ocupa en la estructura total y de la función que en ella desempeña*”⁴¹, de modo que esa influencia le afecta y modifica decisivamente. Así pues, las partes se condicionan con su mutua presencia, al tiempo que el modo en el que son presentadas o relacionadas matiza también sus cualidades: “*la relación, pues, lejos de dejar intactos los factores relacionados actúa como una condición del contexto total, cuyos factores son partes, y produce cambios que armonizan con la estructura de ese contexto.*”⁴²

³⁸ Cit. Arasse, D, *Op.cit*, p. 242.

³⁹ *Ibid*, p. 57.

⁴⁰ Arnheim, Rudolf, *El pensamiento visual*, Paidós Estética. Barcelona, 1998, p.67.

⁴¹ *Ibid*,

⁴² *Ibid*, p. 75.





Esta mutua influencia es tan determinante que, en la práctica, lo que tomamos como cualidades propias de cada parte, en un intento de analizarlas por separado, es en realidad un acto integrador. Por esta acción incluimos lo que rodea a cada elemento aislado en la percepción de éste, involucrándose en él, de manera similar a como los colores de las formas que rodean a un objeto lo tintan imperceptiblemente. Además, como veremos más adelante, la comprensión de las formas y de su sentido se sustenta en parte sobre la contraposición de unas con otras. Así pues, en esta mutua interacción entre las partes, que funciona como ondas expansivas, interceptándose y entrelazándose hasta constituir el tejido final que es el conjunto de la obra, la separación o frontera entre las partes no es tan precisa como a primera vista podría pensarse, lo que hace que en ocasiones se pase de percibir el conjunto primero a atender a las partes después, o viceversa: “*que el observador le preste atención al conjunto antes que a las partes de la pauta o no, depende de circunstancias sobre las que difícilmente se puede generalizar.*”⁴³

a. Pluralidad y unidad.

Desde antiguo han sido sensibles los artistas al problema de que las peligrosas tensiones inevitablemente surgidas en la coordinación entre las partes integrantes de un todo afecten a la unidad necesaria de éste. Y no es sino la traducción plástica de una cuestión más genérica que ha ocupado a los pensadores. Así, de modo inaugural para la filosofía occidental, ya los pitagóricos habían considerado que la pluralidad de partes no supondría un problema siempre y cuando se atendiera a la proporción entre los elementos integrantes del todo, camino conducente a la belleza, que es concebida como estructura armónica. La adecuación de tamaño y colocación de las partes en el todo será el camino para esa integración, tal como razona Pitágoras, cuando señala que

*“el orden y la proporción son bellos y útiles, mientras que el desorden y la desproporción son inútiles y feos”.*⁴⁴

Esta línea es continuada por Aristóteles, quien considera necesaria la variedad, pero también que ésta esté sometida a criterios para evitar la dispersión. En su *Política* leemos que “*los grandes hombres se distinguen de los comunes como los bellos de los feos y una pintura estimable se distingue de la realidad: en que juntan lo disperso hacia la unidad*”.⁴⁵ Por tanto, mientras en la realidad las cosas pueden aparecer caóticamente, las obras que se sirven de ella como punto de partida han de someter a sus elementos integrantes a filtros que los coordinen y los unifiquen. Y, junto a ese orden, en su *Poética* recalca la importancia del tamaño adecuado en orden a poder apreciar las partes:

*“Como lo bello, sea viviente o sea una cosa cualquiera compuesta de partes, no sólo supone que tenga ordenadas tales partes, sino también un tamaño que no debe ser casual, pues lo bello está en el tamaño y el orden, y por eso un animal bello no puede ser ni muy pequeño(...) ni muy grande(...), entonces se deduce que también en los cuerpos y en los animales ha de haber tal tamaño que se pueda contemplar a la vez...”*⁴⁶

Y del mismo modo que Aristóteles parte del reconocimiento de las cosas bellas singulares para desde ahí ascender hasta el Primer Motor, que es, al tiempo que amor, inteligencia que ordena, también hace ese recorrido desde la belleza de la naturaleza concreta hacia la teoría de la belleza estética.

⁴³ *Ibid*, p. 78.

⁴⁴ Diels, *Fragmenta der Vorsokratiker*, 58D, 4, I, 469, Cit. Lobato, Abelardo, *Ser y belleza*. Unión Editorial. Madrid, 2005.p. 99.

⁴⁵ Aristóteles, *Política*, III. Cit. Valverde, José María, *Breve historia y antología de la estética*. Ed. Ariel, Barcelona, 1987, p. 22.

⁴⁶ Aristóteles, *Poética* (1450 b, 38). Cit. Tatarkiewicz, Wladyslaw. *Historia de seis ideas*. Tecnos. Madrid, 2001, p. 171.





En Plotino hay un elemento espiritualista asiático que desemboca en una cierta reticencia hacia el reconocimiento del valor de las partes para la constitución de un todo. Elevando la noción de belleza hasta el Ser, concluye que la armonía, al implicar pluralidad de partes, será siempre inferior a la unidad, pues, de no ser así, cabría la posibilidad de una belleza armónica integrada por partes que fueran feas cada una por separado, en tanto que *“la Belleza es primariamente entera y omnipresente en su integridad, y, por tanto, sin que le falte belleza en ninguna de sus partes o miembros”*.⁴⁷ Lo peculiar de esto es que justamente esa exigencia, implícita, de que las partes constituyan previamente por separado todos perfectos, para así poder integrar un Todo superior, es lo que se convierte en el principal riesgo real que ha corrido el arte aplicando las teorías neoplatónicas. Mientras que la armonía puede equilibrar partes desiguales que garantizan la variedad, la reclamación de igualdad de esas partes puede implicar una repetición u homogeneidad que afecte a la belleza del todo.



7. P. di Bonaguida. *El árbol de la Vida*. 1310. Florencia, Academia.

San Agustín (354-430) supone una conciliación entre la variedad de las partes y la unidad del todo. Así, indica que

“si alguien se coloca como una estatua en una esquina de un edificio muy grande y bello, no podrá percibir la belleza de esa construcción, de la que es parte él mismo. No puede un soldado en la formación observar el orden de todo el ejército, y si en algún poema las sílabas vivieran y sintieran tanto como suenan, de ningún modo les gustaría la belleza y el ritmo del contexto de la obra, que no pueden observar entera ni aprobar, porque está hecha y construida de esas mismas sílabas transitorias”.⁴⁸

Por ello, el todo tiene que permitir en su interior elementos que sean dispares y sigan reglas variadas, y, al mismo tiempo, debe imponer a esas partes la rígida disciplina que las suelde, para así constituir una unidad equilibrada en la que su diversidad encuentre sentido, al proporcionarle una variedad donde los contrarios se compensen.

Desarrollando la línea de Agustín de Hipona, Hugo de Saint Victor (1096-1142) insistió en la búsqueda de la unidad en la multiplicidad y de la multiplicidad en la unidad; pero, dentro del ámbito medieval, es en Tomás de Aquino donde se encuentra un desarrollo más fino de los problemas que suponen la coordinación de las particularidades de las partes y la necesaria unidad del todo. Veíamos más arriba que Santo Tomás enumera como elemento necesario para la belleza, junto a la claridad - nitidez, inteligibilidad, evidencia de participación de la claridad divina-, y la integridad o perfección, *“pues lo que está incompleto es feo por ello mismo”*⁴⁹, la proporción debida o consonancia. Este concepto es de especial relevancia para nuestro problema, al referirse en principio a la proporción en sentido propio, de modo que tiene aplicación en el orden matemático, y expresa la relación entre dos partes que, siendo diferentes, presentan cierta conveniencia. Pero además, tal como señala el profesor Abelardo Lobato desarrollando la filosofía del Aquinate, también ha de entenderse en sentido análogo, por el que *“hay una proporción constitutiva de la belleza, resultante de la unidad que entre sí tienen diversas sustancias”*. Como ejemplo propone Lobato la belleza cósmica, en el que de la diversidad de entes resulta una unidad de orden:

“cada uno de los seres bellos puede ser sujeto de la belleza resultante de estas diversas proporciones. Se da en él la cantidad con partes diversas, múltiples cualidades brotando de una sola forma, diversidad

⁴⁷ Cit. Valverde, José María, *Breve historia y antología de la estética*. Ed. Ariel, Barcelona, 1987, p. 58.

⁴⁸ Agustín de Hipona, *De musica*, VI, 11, 30. Cit *Ibid*, p 59.

⁴⁹ Tomás de Aquino, *Summa Th.I q. 39 a 8*.





8. J. Van Eyck. *Matrimonio Arnolfini*.
1434, Londres, National Gallery.

*de principios constitutivos de una sustancia. La proporción añade sobre la integridad la conveniencia entre los componentes de un ser.*⁵⁰

Aquí también serían de aplicación los conceptos, afines a la proporción, de simetría, armonía y ritmo. Respecto a la *simetría*, señalaremos que da inteligibilidad al compuesto, haciéndose presente de manera inmediata a quien contempla la estructura de un todo simétrico, que organiza las partes en torno a un eje axial más o menos exacto. Pero cabe también la posibilidad de belleza en lo asimétrico si otra proporción superior enlaza las diferentes partes que integran el conjunto.

Respecto a la *armonía*, en sentido propio *acorde simultáneo de sonidos*⁵¹, por analogía puede entenderse como los procedimientos por los que la diversidad se rige por una ley o principio unificador. Dados los infinitos modos posibles de concordia, puede darse belleza entre seres o partes en algún aspecto disonantes.

Por último, respecto al *ritmo*, distribución ordenada en la sucesión de sonidos en un tiempo determinado, de modo análogo puede aplicarse a los seres fluyentes,

en los que el ritmo es lo que la simetría para los estáticos. Pero, dada la simultaneidad con la que los elementos que integran una imagen se presentan al espectador, aunque esos elementos están presentes todos de una vez requieren de una lectura sucesiva por parte del espectador, y en esa sucesión, con la que percibe quien contempla, cabe un ritmo que el autor puede preparar y guiar.

Estas cualidades, proporción, armonía y claridad, aunque distinguibles, no son concebidas por el pensamiento tomista como separables. Son percibidas de fuera adentro: de la integridad pasamos a la proporción, y de ésta a la claridad, si bien, desde el propio ser, internamente, el orden es inverso: su forma está constituida por sus partes proporcionadas e íntegras, y éstas manifiestan por su claridad la participación en la belleza del Ser. Así,

*“lo bello concreto implica pluralidad de elementos, distinción y desigualdad de los mismos, por cuanto es compuesto; e incluye un principio de orden, cierta conveniencia entre las partes y una relación de éstas entre sí y con el todo.”*⁵²

b. Manifestaciones concretas en el arte. Teoría italiana, realismo nórdico.

Al tiempo culminación de las inercias medievales y radical giro copernicano, el espíritu renacentista busca, como fruto y expresión de su característico optimismo, la unidad de todo, mundo, hombre y Dios. “*Todo puede ser uno*”⁵³, dirá confiadamente, más adelante, un personaje de Lope de Vega y, de modo similar, los autores del nuevo estilo buscan denodadamente fórmulas que garanticen la unidad de los elementos

⁵⁰ Lobato, A. *Op. cit.*, p. 100.

⁵¹ *Ibid*, p. 102.

⁵² *Ibid*, p. 111.

⁵³ Cit. Valverde, J.L. *Vida y muerte de las ideas. Pequeña historia del pensamiento occidental*. Barcelona, Ed. Ariel, 2008.p.86.





con los que se narra un asunto, superando el riesgo de que las partes posean una presencia tal que se resistan a doblarse a la ley del conjunto. Siguiendo esta línea, Leon Battista Alberti, establece en los tres libros de su tratado *De la pittura* que el arte siguiente, basado en la geometría, ha de contar una *storia*, una composición en la que se narra un suceso por medio de unos personajes, y en la que la abundancia de detalles ha de estar supeditada a la *dignitas* que ha de mostrar la obra.⁵⁴ Esta exigencia de coherencia y de armonía está detrás de la famosa crítica que hace Miguel Ángel de la pintura flamenca, según dejó escrito Francisco de Holanda, quien indica que, para el florentino, ésta se reducía a un amontonamiento de elementos “*sin razón y sin arte, sin simetría y sin proporciones*”, de modo que “*quiere hacer tanta cosa bien (...) que no hace bien ninguna*”.⁵⁵

Pero en absoluto será este un problema que afecte sólo a la pintura flamenca. En 1496, el humanista Bartolomeo Fazio en su *De viribus illustribus* elogia, por sí mismo, el acopio de detalles que un pintor es capaz de acumular “*en una sola imagen*”⁵⁶. Igualmente, tal como Daniel Arasse ha recordado, la excentricidad parece haber estado de moda a comienzos del XVI en Florencia y Venecia:

*“Nos atreveríamos casi a hablar de una “cultura del detalle (...) que no es el de las síntesis ideales y armoniosas (...). En pintura, esta última se manifiesta en la búsqueda de esas irregularidades, esas desviaciones que establecen una particularidad demasiado marcada, o un detalle excesivamente destacado con respecto a los principios “modernos” de armonía y “concinnitas”.”*⁵⁷

Y puede establecerse un paralelismo en el uso desordenado de esas excentricidades en los cuadros de Lorenzo Lotto, Bramantino o Filipino Lippi y la presencia o uso de imágenes dentro del cuadro. Tanto en un caso como en otro, el sentido, la finalidad de ese elemento incrustado en el tema principal del cuadro, parece responder a la necesidad de multiplicar la seducción de lo pintado, como flores que se ofrecen a un espectador aturdido por la variedad de fragancias que tiene ante sí.

Igualmente, a esta línea de enaltecimiento de la cantidad de detalle frente a su dosificación medida dentro de un todo contribuyó la recepción en la Italia del siglo XIV de los ejercicios de retórica griega, que había desarrollado el recurso del “elogio descriptivo” o “*Ecphrasis*”. Por medio de ésta se perseguía “poner ante los ojos” la imagen ausente, lo cual sólo se puede conseguir atendiendo a los detalles traducibles verbalmente. Un curioso ejemplo literario de ello, anterior en el tiempo, es la minuciosa descripción que realiza Dante de los grupos escultóricos que contemplan él y su *cicerone* Virgilio en el Canto X de la *Divina Comedia*, una Anunciación en mármol y un desfile de Trajano. En la primera, el ángel

*“tan veraz se mostraba a la mirada /allí esculpido en compostura suave, /que no nos pareció imagen callada. / Se juraría que exclamaba “! Ave ;”; / porque representada estaba aquella / que, abriendo al alto amor, giró la llave; / y escrito estaba allí por encima de ella/ ECCE ANCILLA DEI tan claramente/ como en la cera imagen que se sella.”*⁵⁸

Con el desarrollo del Renacimiento, progresivamente los artistas italianos refinaron sus esfuerzos para la consecución de una unidad coherente del espacio y del asunto narrado, inquietud que desembocará en resultados clasicistas que las incipientes academias tratarán de sistematizar en reglas. Dentro de este ambiente academizante, “*La balance des peintres*” (1708), de Roger de Piles, en un alarde clasificatorio, había establecido baremos con los que ordenar la valía de los pintores clásicos según diferentes términos

⁵⁴ Arasse. D, *op. cit*, p. 158.

⁵⁵ Francisco de Holanda, *De la pintura antigua, seguido de El diálogo de la pintura*. Edición y notas de F.J. Sánchez Cantón. Visor Libros. Madrid, 2003, p.153.

⁵⁶ Cit. Arasse, D, *op. cit* p. 139.

⁵⁷ *Ibid*, p 87.

⁵⁸ Alighieri, Dante, *op.cit*, p. 451.





comparativos. No es extraño que con esa deconstrucción racionalista de los problemas de la pintura, el propio de Piles, para referirse a la disposición ordenada de las partes del cuadro, utilice el término “máquina”, metáfora que toma de *“De arte graphica”*, de Du Fresnoy, y a la que describe con estas palabras:

*“Una máquina es un ensamblaje perfecto de varias piezas para producir un mismo efecto. Y la disposición en un cuadro no es sino un ensamblaje de varias partes que debe efectuarse atendiendo a su concordancia y exactitud para producir un bello efecto”.*⁵⁹

Así, la “máquina” designaría la actividad intelectual por la que el pintor combina las “piezas” del cuadro, conformando el “todo ensamblado”. Ahora bien, el término “máquina” designa además al cuadro como resultado del conjunto de decisiones y acciones que lo originan. Así, entendido como producto, no debe considerarse atendiendo a las partes que lo forman, porque esto dejaría en evidencia el proceso del que es resultado, contradiciendo la antigua fórmula de que “el arte oculta al arte”.

Refiriéndose al equilibrio entre la unidad del conjunto y la atención a las partes, ponderación que da sentido a la “máquina del cuadro”, dice De Piles:

*“El cuadro quiere ser mirado como una máquina cuyas piezas deben ser la una para la otra y no producir todas juntas más que un mismo efecto; si se miran por separado, sólo se verá la mano del obrero que ha puesto todo su intelecto en lograr la consonancia entre las piezas y la exactitud de su ensamblaje.”*⁶⁰

Si bien pocas descripciones cuadran mejor a la precisión con la que los pintores barrocos se sirven de la panoplia de artificios por medio de los cuales el cuadro se desdobra dentro o fuera de sí, la magia que destila el fenómeno se resiste a ser reducida a fórmulas, pues el análisis formal no puede llegar a resolver, desmenuzándolo, el enigma. Tal como indica George Seiner, “*siempre hay, como enseñó Blake, un “exceso” de significado más allá del significante*”.⁶¹

Por ello, resulta adecuado que San Agustín declarara humildemente que el objetivo del artista es ir “*coleccionando las rasgos de la belleza*”⁶², en la esperanza de que esa antología (palabra cuyo significado literal es “coger flores”) encuentre modos naturales de organizarse con eficacia. En ocasiones una pequeña idea crece generativa y orgánicamente, dando lugar a un resultado que camufla y hasta contradice el punto de partida; en otras, sigue evidenciando su simiente, integrada pero identificable, como en el caso del género de las variaciones musicales, ya sea a partir de un tema propio del autor, ya de un tema prestado. De modo muy similar a San Agustín, Ingres declaraba sobre este misterioso problema que a “*lo máximo a lo que el artista podía aspirar era a efectuar el ensamblaje de las bellezas particulares inigualables que se encuentran en las obras de la naturaleza*”, actividad que le suponía un gran empleo de tiempo, algo de lo que, de modo natural, el pintor francés se quejaba.⁶³

c. Dificultades de integración del detalle mimético. Homogeneidad y heterogeneidad. Los riesgos de dispersión.

En este proceso de integración, el arte septentrional es un arte que “procura ser” más “realista”. Parece como si el pintor norteño hubiera compuesto su escena en la realidad, entera o por partes, antes de “copiarla”, en tanto que el arte del pintor meridional es más “intelectual”, con no pocas partes del cuadro que apenas disimulan su carácter de invención. Sería así éste un arte más platónico y aquél más aristotélico. Debido a esto, en el sur se hace más necesario recurrir a las franjas que dividen y organizan ese espacio

⁵⁹ Cit. Arasse, D, *op.cit*, p.198.

⁶⁰ *Ibid*, p. 198.

⁶¹ Steiner, George, *Presencias reales*. Destino, Barcelona, 2007, p.99.

⁶² Agustín de Hipona, *De vera Religio*, XXXII, 60 Cit. Tatarkiewicz, W, *op.cit*, p. 282

⁶³ Arasse, D, *op.cit*, p. 194.





abstracto, mientras que en el norte esas lindes *separatorias*, que parcelan o *reenmarcan*, “están ya” en la realidad copiada. Por ello, en la medida en que no son fruto de una actividad inventiva, es más frecuente que aparezcan a medio tapar. La pretensión italiana tiene mucho de realidad producida “*ex novo*”, que no parece ni se aparece ante el pintor, porque es su idea, que ha de ser plasmada “como si” fuera real; de ahí que el mecanismo de la apariencia de las cosas haya de ser aprehendido y, encontrada la fórmula que lo organiza, abstraída matemáticamente en el caso de la perspectiva, el pintor está en condiciones de pintar lo que no existe.

Tanto el proceso intelectual que busca la descomposición analítica de los problemas de aprehensión de la realidad en su apariencia, según el modelo de la perspectiva italiana, como el proceso experimental de agregado de “aspectos” de la realidad, según el procedimiento de los flamencos, originan la idea del cuadro como suma de piezas. Viendo una continuidad entre la visión de éstos últimos y la de la pintura holandesa del siglo XVII, que posee un componente analítico próximo al espíritu de la temprana ciencia experimental, la estudiosa norteamericana Svetlana Alpers indica que: “*la realidad así retratada es una recomposición o agregado de asuntos parciales*”, realidad que no es “*sino parte de otra realidad mayor*”.⁶⁴ Si bien Alpers refiere esto a la pintura holandesa exclusivamente, podríamos añadir que es así siempre, incluso para los cuadros que muestran realidades inventadas o imposibles. El pintor, aún cuando se trate de espíritus capaces de aparentar que su obra es producto de una única mirada totalizadora, como Velázquez o Rembrandt, analiza los problemas presentes en su asunto por separado, aunque un indicio de su madurez, como individuo y como representante de un momento de civilización, sea disimularlo, integrando las partes en el todo como si no hubiera habido tal esfuerzo de conjunción.



9. Paolo Uccello. *Episodios de la vida eremítica*.
1460. Florencia, Academia.

De este modo, no es difícil que aparezcan parcelas de la imagen acotadas de manera que el espectador las perciba como algo integrado en el conjunto, pero capaz de un cierto grado de independencia dentro de él. Ello puede ocurrir hasta en zonas en las que ese riesgo de emancipación sea mínimo, o rigurosamente inexistente. Así, la admiración clasicista de Winckelmann le hacía ver olas en las costillas y músculos del lado izquierdo del Torso Belvedere.⁶⁵ Incluso sin necesidad de ese arrebató imaginativo, sorprendente en alguien como el erudito alemán, la ejecución pormenorizada de una parte de la obra siempre entraña el riesgo de que la atención quede atrapada en ella más allá de lo que estaba previsto en la intención del autor, desordenando así su peso en el conjunto. Por ello, cuando la factura del cuadro es de pincelada suelta, produciendo en el espectador una sensación próxima a “*la percepción totalmente contenida en un acto de visión*”⁶⁶(G.Picon), como en la pintura impresionista, podría decirse que ese afán sintético convierte al cuadro en algo más resistente a la división, a la contemplación parcelada que ponga en riesgo su unidad.

⁶⁴ Alpers, S, *op.cit*, p. 94.

⁶⁵ Cfr. Praz, M, *op.cit*, p. 46.

⁶⁶ Gaëtan Picon, 1863, *Naissance de la peinture moderne*. Ginebra, H. Skira, 1974. Cit. Arasse, D, *op.cit*, p. 27.





A la inversa, la acumulación pormenorizada de información obliga al espectador atento a simultanear la contemplación del cuadro como totalidad y la de partes que adquieren una entidad en ocasiones cercana a la autonomía, convirtiéndose en algo próximo a un cuadro contenido dentro de otro, en el que cada parte reclama egoístamente la atención del espectador, rebelándose contra la disciplina impuesta por la totalidad, según la cual está ahí para servir solidariamente al proyecto común del cuadro, por designio de su autor.

A estas partes pequeñas en las que se puede dividir objetivamente los seres representados en los cuadros o esculturas, y a las que Daniel Arasse se ha referido como “*particolare*”, este estudioso francés añade otras, determinadas subjetivamente, a las que denomina “*dettaglios*”, zonas de la obra que el espectador (o el pintor) decide, por medio de su atención, segregar momentáneamente del conjunto.⁶⁷ Esto conlleva unos riesgos a los que Arasse bautiza “*doble dislocación del detalle*”: como *particolare*, el detalle se rebela frente a la unidad del conjunto, en tanto que como *dettaglio* aísla un elemento dentro del todo al que pertenece, suponiendo un peligro de dispersión en la contemplación de éste.

Este éxito inesperado de una parte puede hacer que el dispositivo entero del cuadro salte por los aires. Este será un riesgo, consustancial a toda parte del cuadro con entidad o encanto particulares, que se hará especialmente relevante cuando se trate de zonas que, estando rodeadas de bordes, ya sean éstos regulares

o no, funcionen respecto a ese fragmento como réplicas más o menos voluntarias del marco que delimita la imagen. Citando a R. Barthes -“*El recorte, es decir, la denominación*”- prosigue Arasse haciendo hincapié en que “*la delimitación de la realidad- y no otra cosa hacen el formato o el marco, real o ficticio-, es un acto que contiene implícita la huella del lenguaje*”.⁶⁸ Y, del mismo modo que la delimitación implica la denominación, ésta puede suponer también la autonomía.



10. L. Lotto *Desposorios místicos de Santa Catalina*. 1523. Bérgamo, Academia Carrara.

de la imagen principal, no sólo por el placer que producía la aparición de escenas pormenorizadamente narradas e ilustradas con objetos lujosamente descritos, sino como recurso narrativo o como clave simbólica. Esto hizo que esa intención desembocara naturalmente en la inclusión de imágenes enteras en el interior de otras. Plenamente podemos apreciarlo (II.9) en los *Episodios de la vida eremítica*, de Paolo Ucello (1460. Florencia, Academia), tabla en la que la superficie aparece sembrada de un complejo entramado de barreras y oquedades que convierten la imagen, de acentuados resabios medievales, más

⁶⁷ *Ibid*, p. 220.

⁶⁸ *Ibid*, p. 281.





que en un todo unitario, en un peculiar desplegable. Y, sin embargo, hay algo parecido a una intención, si bien errática, de mostrar un todo continuo, donde la unidad temática y la disposición yuxtapuesta de los episodios, que inducen a leerlos como sucesivos, se encarga de la fusión de los agregados en el conjunto.

El pintor se ha dispuesto valientemente a narrarnos una extraordinaria sucesión de episodios. Resumidamente, éstos se inician en el borde inferior izquierdo, donde la Virgen se le aparece a San Bernardo. Más arriba, en una cima a la que se asciende por un camino empinado que hace las veces de serpenteante línea divisoria, un grupo de frailes se está flagelando alrededor de un Crucifijo. Continúa la serie con otra escena en el centro, en la cual vemos a San Jerónimo orante ante otra cruz en una gruta, sobre la montaña de la que ésta forma parte, y que dibuja la segunda línea divisoria de la imagen. En un risco de perspectiva ambigua, San Francisco recibe los estigmas, en tanto que, en la zona inferior, a la derecha, ante un fondo de cipreses oscuros, un monje, quizás San Romualdo, está predicando. Finalmente, a la derecha, como contraste, el cuadro se abre a la vista elevada de un paisaje.⁶⁹

Toda esta proliferación, y los riesgos que entraña, llevan a Alberti a recomendar cauces para la misma, según los cuales la abundancia que implica la *Varietas*, si bien es útil para el pintor porque le permite proporcionar disfrute al espectador, al conllevar el riesgo de la dispersión requiere ser controlada también por medio de la limitación del detalle, que habrá de estar justificado temática o compositivamente.⁷⁰ De este modo, todos los elementos de la imagen han de guardar alguna relación con el tema del relato, para que así alcance la imagen la *Dignitas* de la composición, no cayendo en la “confusión” y el “tumulto”.

Puede aplicarse aquí tanto para el “*particolare*” genérico como para el que, específicamente juega a mostrarse como una parte distinta del conjunto del cuadro, sin dejar de pertenecer a él, la dinámica tensión, señalada por Lotman,

*en la que vive el “texto artístico”, entre la “homogeneidad” (tendencia a aumentar la unidad interna, a subrayar las fronteras del texto), y la “heterogeneidad” (desarrollo dentro de la obra de subtextos estructuralmente contrastantes que tienden a una autonomía cada vez mayor).*⁷¹

Esto se percibe a raíz de otro problema, también común entre la realización del detalle y su coordinación con el conjunto o la imbricación de unas imágenes en otras, y que está relacionado con el aprendizaje y la inevitable sucesión de tareas durante la ejecución de un cuadro. Tradicionalmente, el estudio del oficio de pintor se detenía en el pormenorizado análisis de partes o fragmentos de figuras, para progresivamente ir abarcando conjuntos completos. No es extraño que ocurra que la lentitud y el rigor de la fase de detalle dificulte al aprendiz - y al pintor- “encajarlos” dentro del cuadro completo. Del mismo modo, con frecuencia hay una inadecuación de los “*fragmentos-cuadros*” al conjunto, derivada en ocasiones de la excesiva atención a cada parte específica, en detrimento de la coordinación e integración jerárquica de continente y contenido dentro de un espacio común.

Producto de una inadecuada conexión, o de una realización de superior encanto de una parte respecto al todo, en ocasiones esa misma autonomía ha propiciado que propietarios o ladrones hayan desvinculado,

⁶⁹ Esta peculiar distribución no sólo evidencia resabios medievales. En 1957 Parronchi propuso considerar la amalgama de temas y propósitos de la tabla, que ocasionalmente recurre a fórmulas de representación del espacio nuevas, pero “cosidas” con hilos medievales, como una especie de “ilustración de diversos y especiosos efectos de óptica traspuestos a una significado espiritual”, adaptando la obrita medieval *De oculi morali*, de Pierre Lapepierre de Limoges. Por ello, proponía un nuevo título “*De oculo morali o Perspectiva religiosorum*”, destacando así las inquietudes de Ucello respecto a los problemas de óptica medieval. Igualmente, Berti propuso en 1961 la hipótesis de analogías entre algunas obras del pintor que, como ésta, presentan simultáneamente varias visiones, y el concepto de “*visio intelectualis*”, de Nicolás de Cusa, por el cual se simultanean varias visiones parciales, al tiempo que las teorías de éste sobre la ausencia de un centro físico del universo encontrarían su correspondencia con la reiterada carencia de figuras centrales en la mayor parte de la producción del autor florentino, acentuada en esta obra hasta el límite de la desintegración.

⁷⁰ Arasse, D, *op.cit.*, p. 158.

⁷¹ Martínez Fernández, José Enrique. *La intertextualidad literaria*, Ediciones Cátedra. Madrid, 2001, p. 19.





“liberándolo”, un fragmento del cuadro autónomo respecto al conjunto. Arasse ha llamado a este fenómeno “*recorte gozoso*”⁷², relacionándolo con el desarrollo del consumo privado de las obras. Así ha ocurrido con partes de cuadros que por su naturaleza podían haber sido consideradas como obras completas, esto es, que podrían ser disfrutadas separadamente de manera autónoma, circunstancia que afecta especialmente a aquellas partes cuya presencia o integración en el cuadro estaba desde el principio puesta en entredicho, por disfrutar de límites que lo retaceaban dentro del conjunto. El estudioso francés indica como ejemplo de ese *recorte gozoso* el lienzo de Lorenzo Lotto *Desposorios místicos de Santa Catalina* (1523, Bérgamo, Academia Carrara), del que Ridolfi señala que en 1648 le fue recortada la parte superior por un soldado francés “hechizado” por el paisaje que se veía por una ventana, con el monte Sinaí al fondo.⁷³ Resulta curioso el aspecto actual del cuadro (II. 10).

Al haber repuesto con lienzo sin pintura el recorte, en el que se representaba el hueco de una ventana que se abría a un paisaje perdido, el rectángulo de tela pasa a convertirse ópticamente en algo así como un telón rígido que, en lugar de estar tras las figuras, se adelanta y las desvela, como si se estuviera izando, y ellas se fueran irguiendo acompañándole en su movimiento ascendente, o bien se asomaran debajo del corte antepuesto a ellas, para ver o ser vistas. Con ello comprobamos una regla esencial para los efectos ilusionistas en la representación, y de la que particularmente se sirven los artificios a los que nos estamos refiriendo: la comprensión del espectador busca una explicación coherente para una zona retaceada dentro de un conjunto convincentemente verista, aunque esa justificación proporcione resultados casi absurdos.

2. El soporte como condicionante y como modelo.

Este problema de la articulación de las partes, (tanto si se trata de “*particolares*” en general como de esa clase especial de ellos que, por así decirlo, juega con la conciencia que el cuadro tiene de sí mismo), está condicionado, en el caso concreto de las superficies planas, por la realidad concreta del soporte, que se erige como la referencia constante colocada ante el espectador. Señala Arnheim que

*“en principio, un cuadro de cierta profundidad perceptual puede verse de dos maneras radicalmente diferentes. Si lo viéramos según la proyección óptica sin más, parecería completamente liso, estando todos los objetos en el mismo plano y viniendo los tamaños gobernados por la distancia (...). El otro extremo sería que el espectador viera las formas representadas con las mismas propiedades espaciales que tiene el mundo físico real”.*⁷⁴

Esta presencia física del soporte se manifiesta doblemente: por un lado, esa realidad concreta consiste en un plano⁷⁵ sobre el que se deposita un simulacro de hueco; por otro, ese simulacro ni se extiende por esa superficie concreta y plana ilimitadamente, ni cesa diluyéndose de modo indefinido o progresivo, sino que lo hace tajantemente, dinamitando con ello la ilusión creada. Ese límite que marca el final del sueño es el del formato del cuadro, un abismo repentino en su borde, que se ve decorado, pero, paralelamente subrayado, una vez que el proceso de elaboración del cuadro ha concluido, por el marco. Ambas circunstancias extrañas son la base de la ilusión en la pintura, y también su frontera. Por ello, una buena parte de su propósito residirá en conseguir que el espectador olvide el plano del que parte e ignore el confín que pone en evidencia esa sugestión. En ambos casos se trata de estrategias para sugerir la superación de límites, sean hacia dentro del cuadro, produciendo la sensación de profundidad, sea hacia fuera, en una lucha destinada a la derrota y que sólo encuentra su compensación en un placer estético que descansa precisamente sobre ella, pues es esta derrota la que recuerda que el arte es de naturaleza distinta a la realidad.

⁷² Arasse, D, *op.cit*, p. 70.

⁷³ *Ibid*, p. 71.

⁷⁴ Arnheim, Rudolf, *El poder del centro*. Alianza Editorial. Madrid, 1985, p. 186.

⁷⁵ Plano del Cuadro, P. C. En adelante nos referiremos a él con mayúsculas, para subrayar así su cualidad concreta.





11. Andrea Mantegna. *Martirio de San Cristóbal y traslado del cuerpo decapitado de San Cristóbal*. 1452. Padua, Iglesia de los Eremitani.

Convendrá por ello analizar someramente por separado estas circunstancias, porque es en su desarrollo como se manifiestan los artificios de ese arte *de tercer grado* al que nos hemos referido.

a. Propósito de simulación de un hueco

El propósito de engaño en la pintura ilusionista descansa sobre la posibilidad de que, bajo determinadas condiciones de observación y con la participación cómplice del espectador, el pintor podrá escamotear la realidad tangible plana del soporte sobre el que se extiende el simulacro, convirtiéndolo en la apariencia de un hueco que contiene el mundo pintado. Al respecto del paso de la valoración táctil y próxima del objeto- lo que llama *pintura de bulto*- a la valoración lejana, que implica la relevancia del hueco, Ortega y Gasset ha señalado:

“¿Dónde empieza la concavidad?. No hay lugar a duda: empieza en nuestros ojos mismos. De donde resulta que lo que vemos en la visión lejana es un hueco como tal. El contenido de nuestra percepción no es propiamente la superficie en que el hueco termina, sino todo este hueco, desde nuestro globo ocular hasta la pared o hasta el horizonte.”

La familiaridad con este prodigioso encantamiento dificulta percibir que la emoción de su descubrimiento es la antesala de su reduplicación, más o menos consciente, en el interior del cuadro, generando así nuevos huecos que, continuando con la lógica de este juego por el que el cuadro se convierte en hueco, devienen en nuevos cuadros. En el fresco que Andrea Mantegna realiza en 1452 para la capilla Ovetari de la iglesia de los Eremitani de Padua, donde representa las escenas del *Martirio de San Cristóbal y traslado del cuerpo decapitado de San Cristóbal* (II. 11), se evidencia el emocionado interés, preñado de posibilidades, con el que en el joven pintor aprovecha esta proliferación de huecos para presentarlos simultáneamente como simples partes del cuadro total y, al mismo tiempo, tratarlos como nuevos cuadros. Estos cuadros dentro del cuadro le servirán para explotar la simetría que presentan, induciendo al espectador a que lea las escenas como relacionadas entre sí, a la vez que las diferencias serán entendidas como propias de acontecimientos sucesivos en el tiempo.





Divide las dos escenas por medio de una columna ubicada en el centro del espacio, haciendo un hábil uso de la capacidad de unir y separar que a ésta le es implícita, de modo que funciona como eje axial del conjunto. En torno a ella hace uso de un efecto especular, sirviéndose de la simetría del edificio (que no llega a ser completa), en el centro, y de las columnas de la derecha y los árboles de la izquierda, con lo que dota a ambos escenarios yuxtapuestos de una mezcla peculiar de identidad y diferencia, adecuada para sugerir la sucesión en el tiempo de dos acciones ocurridas en un mismo espacio. Pero el protagonismo de esas escenas yuxtapuestas se ve eclipsado por un detalle que muestra un hueco privilegiado dentro del hueco supuesto- y convertido en dos- que es el conjunto del cuadro. Siguiendo la descripción de la *Leyenda Dorada*⁷⁶, Mantegna se sirve de las ventanas de la parte alta del edificio para mostrar el castigo que recibe el tirano de Samos, herido en el ojo por una flecha que el grupo de arqueros dirigía contra San Cristóbal, atado en primer término a la izquierda, y que, menos hábil desviando bombas que dardos, resultó “volatilizado” por efecto del bombardeo que sufrió la capilla en marzo de 1944.

Si es cierto, tal como Jean Clair recuerda que

*“todo arte, en sus principios de organización y en sus riesgos de desorganización, en sus efectos de coherencia o incoherencia, en sus manifestaciones de orden o desorden, es una metáfora de la visión, mejor dicho, una metáfora del globo ocular”*⁷⁷,

pocas veces esa metáfora está mostrada de modo tan literal como en el fresco de Mantegna, en la que el método mismo se convierte en tema representado. Ya Alberti se había referido a la línea visual que, perpendicular al cuadro, recorre la distancia entre el punto de vista y el de fuga (en una perspectiva central), como “*príncipe de los rayos*”, que viene a percutir (*in quello luogo dove percotava lóccchio*) en el plano del cuadro como la punta de una flecha lo haría en la diana, enfrente del ojo (*al dirimpetto*)⁷⁸. Como un *boomerang*, la mirada lanzada desde el ojo parece volverse hacia él, de modo que la contemplación del mundo desemboca en que el mismo nos mire a nosotros, en un acto que al tiempo que lo convierte en nuestro asunto, también nos recuerda que formamos parte de él, circunstancia igualmente aplicable al cuadro y a quien lo contempla. Esto ha hecho señalar a Clair, al respecto de esta obra temprana de Mantegna, que

*“emblemática, con la figura del tirano cuyo ojo está atravesado por una flecha, el peligroso proceso que hace que el ojo del pintor sea también la mirada amenazada del otro, y que los trazos del arte de la perspectiva no sean menos peligrosos que los de la balística. Es lo que el arte de Occidente, desde el Renacimiento, podría llamar su escena originaria: el ojo ve el mundo, pero si lo ve, es que también está amenazado por él.”*⁷⁹

De esta manera, la mirada del espectador es desviada, como la flecha del arquero, de la tragedia martirial que se ha puesto ante sus ojos, y que ocupa la mayor parte del fresco, hacia esa que sucede en la pequeña ventana oscura. El *cuadro en el cuadro* suplanta así el protagonismo del principal, como inesperado resultado de la empatía que siente el espectador con el tirano flechado, contemplador aparentemente a salvo, como él, de la escena. Así, la ventana desde la que el personaje pintado observa la ejecución es



12. P. Vos. *Pelea de gatos en una despensa*. Madrid, Prado.

⁷⁶ Santiago de la Vorágine, *La Leyenda Dorada*. Alianza Editorial, Madrid, 2004. Tomo I, Cap. 100, p. 409.

⁷⁷ Clair, J, *Lección de abismo. Nueve aproximaciones a Picasso*. Antonio Machado Libros. Madrid, 2008, p. 43.

⁷⁸ Cfr. Damisch, Hubert, *El origen de la perspectiva*. Alianza Editorial. Madrid, 1997, p.108.

⁷⁹ Clair, J, *op. cit.*, p. 48.





también espejo en el que el espectador ve reflejada su condición de tal y, con ello, el aviso alarmante de su propia precariedad y vulnerabilidad.

Como se evidencia en la ventana del fresco de Mantegna, en todo momento el hueco pintado (mostrado evidentemente como tal hueco), que se abre dentro del cuadro (es decir, dentro del hueco que da por supuesto el formato y que quiere resaltar el marco), juega implícitamente con su condición de eco o reflejo, dentro del soporte pintado, de lo que es el cuadro en sí. Al respecto, señala Victor Stoichita que

*“la ventana, zona intermedia en grado de posibilitar o de obstaculizar la visión (las cortinas se pueden alzar, las celosías se pueden abrir) puede ser considerada un campo visual, algo parecido a un cuadro y, a veces, algo parecido a un pseudoretrato.”*⁸⁰

Este artificio se manifiesta en la ambivalencia de una ventana que se abre en el borde superior derecho del rectángulo donde Paul de Vos (1592-1678) ubica su *Pelea de gatos en una despensa* (Madrid, Museo del Prado). En él (II. 12), el espacio retaceado para representar la ventana puede ser leído cómodamente como tal, es decir, como hueco dentro de la zona pintada desde la que los gatos se asoman para incorporarse a la disputa por el festín inanimado que espera en la parte inferior del cuadro, pero, dada la ausencia de fugas correspondientes a líneas perpendiculares al plano del cuadro, el rectángulo claro puede también leerse como hueco que se produjera en la realidad plana del lienzo, o bien como cuadro plano en el que concluye el efecto de hueco del cuadro principal, de modo que el gato que salta no lo hace desde atrás y dentro del cuadro, sino desde arriba y fuera de él.

Con frecuencia, este tipo de ambivalencias buscarán el refuerzo, propio del trampantojo, de la presencia de marcos pintados y frontales al Plano del Cuadro, que evidencian que el cuadro mismo se convierte en protagonista, con la consiguiente confusión de fronteras entre arte y realidad, desdibujadas a resultas del artificio. Con todo, la presencia de un “marco” visual, suficientemente capaz de producir este efecto de desdoblamiento, no tiene porqué coincidir con la reproducción ilusionista de un marco “real”, de modo que elementos desiguales dispuestos alrededor del tema se bastan para focalizar la atención del espectador en un punto al que convierten en hueco-dentro-del-hueco, como podemos apreciar en la cuidada disposición de las escenas reunidas por Rubens para su representación de la mítica infancia de *Rómulo y Remo* (1615-16. Musei Capitolini, Roma). El pintor flamenco condensa en el formato cuadrado de su cuadro (II. 13) los tiempos de la leyenda que va a narrar, siguiendo un arabesco de luces dispuesto en una parábola en cuyo centro (y abajo en el cuadro), la loba Capitolina amamanta a los gemelos, que han sido abandonados en una cesta en el Tíber. Paralelamente, arriba y a la izquierda, su madre, Rea Silvia, que ha tenido a los gemelos del dios Marte, aparece junto a la personificación del río Tíber, apoyado contra un ánfora de la que mana agua. En este río ha tenido que abandonar la joven madre a los gemelos por orden de su tío Numitor, rey de Alba Longa. Desde la loba, y seccionando el cuadro en dos mitades, asciende una higuera, símbolo de fertilidad y emblema de Roma. Finalmente, arriba, a la derecha de la higuera, una abertura clara en el bosque completa la elipse: a ella se asoma el pastor Fáustulo, que recogerá a los niños y los criará en su casa, al cuidado de su mujer, Aca Larencia.

La enorme destreza de Rubens le ha permitido mezclar deidades acuáticas, seres humanos y animales, pasado, presente y futuro, en una misma escena y con un orden legible. El centro del cuadro, que es el presente, focaliza la atención y el protagonismo, tanto para el espectador “ante el cuadro” -nosotros-, como para el que está “tras el cuadro” -la madre y el río, por un lado, el pastor por otro-. Estos “espectadores”, incluidos dentro de “cuadros en el cuadro” cuyos marcos o contornos han sido hábilmente disimulados por la irregularidad del follaje del bosque, pertenecen a tiempos distintos -antes, a la izquierda, después, a la derecha-, y cumplen una función ambigua: por un lado, están para ser vistos como parte de la

⁸⁰ Stoichita, Victor I. *Cómo saborear un cuadro*. Ediciones Cátedra. Madrid, 2009, p.196.





escena que se narra, pero al tiempo, están para ver lo que ocurre en el cuadro, ante el espectador y de espaldas a ellos. Esas circunstancias (estar enmarcados, querer ver una imagen que se les escamotea desde su posición) dotan a esos retazos de cierto aire de espejos. Estos “espejos”, estando dentro del cuadro y detrás de la escena principal, nos mostrarían actitudes de sujetos que contemplan la escena desde más acá de la frontera del cuadro, lo que los convertiría en compañeros de los espectadores del mismo.

Permítaseme atreverme a aventurar una diferencia entre esas dos imágenes que, dentro del cuadro, recogen reacciones que deberían ocurrir ante él. Rea Silvia contempla pasivamente: desde el pasado, ya no le es posible intervenir. Inversamente, como ocurre con todo espejo, el espectador que contempla un cuadro, desde el futuro del tiempo de su ejecución, lo tiene todo ya dado y no puede relacionarse con él sino para recibir, percibiendo. En el lado derecho ocurre algo enteramente distinto: Fáustulo se asoma después de ocurrida la escena que vemos, y su intervención será decisiva para el futuro de los gemelos y, con ello, de Roma y de la historia del mundo. Inversamente, el pintor, al asomarse a la escena desde antes de la ejecución del cuadro, es determinante en que aquello se materialice como consecuencia de su intervención activa. Así, hay en el hueco por el que se asoma el pastor Fáustulo algo de retrato del pintor- no de Rubens, necesariamente, sino de todo pintor- en la actitud de descubrimiento, de trabajado esfuerzo que culmina en un triunfo para la mirada.

Igualmente, este efecto de hueco simulado puede ser sólo el comienzo de una sucesión de ellos. Se trata de un recurso muy querido en las representaciones de interiores holandeses, donde el escenario en el que transcurre la acción principal desemboca en nuevos espacios apenas entrevistos. Éstos pasan a convertirse así en parcelas enmarcadas donde aparecen nuevos cuadros que se muestran, y en zonas tapadas, accesibles para los personajes del cuadro, pero que le son ocultadas al espectador. Estas zonas presentan aberturas aún más recónditas, *cuadros- en- el- cuadro- dentro- del- cuadro*, donde, como un juego de espejos, la virtualidad del mundo representado se multiplica con un vertiginoso efecto de *misse en abyme*, y donde cada una va ganando en plenitud, interioridad y silencio a la que la contiene, de modo similar al ingenioso dispositivo planteado por Georges Perec en su narración *El gabinete de un aficionado* (1979). En esta peculiar novela, Perec describe una fantástica colección de cuadros reproducida en un lienzo, en cuya mitad aparece un cuadro enmarcado que es esencialmente una réplica reducida del propio cuadro, de modo que en su centro vuelve a incluir un lienzo que reproduce nuevamente el conjunto.

Más comedida y verosímilmente (II. 14), el pintor holandés Emanuel de Witte muestra, influido por Pieter de Hooch en su *Interior con una mujer que toca el clavecín* (h.1660-65, Rotterdam, Museum Boymans- van Beuningen), un uso geométrico del espacio y un gusto por contraponer en el fondo del cuadro escenas contrastantes con las del primer término. En éste vemos como escenario protagonista, iluminada parcialmente por una ventana lateral con una cortina roja, una habitación en la que una dama de espaldas toca el clavecín ante un espejo elevado colocado junto a una puerta. Esta puerta hace lo que no puede hacer ese espejo ni hace esa ventana: mostrar. Y lo que muestra es una cascada de aberturas que se abren a otras aberturas. Traspasado el umbral de la primera puerta entramos en la habitación contigua, que termina en otra puerta, al lado de la cual están depositados una escoba y un cubo. Éstos parecen pertenecer a la criada que se afana en la tercera habitación, al fondo de la cual entrevemos un último marco inscrito dentro de la serie de huecos, que en esta ocasión es una ventana abierta al exterior.

La serenidad y el silencio de la habitación, evocadora de Vermeer en la sensación de orden y paz que la preside y en el reflejo de la mujer en el espejo, encuentra un matiz en la alusión erótica que suponen las ropas de caballero depositadas en el sillón de la izquierda, a lo que se añade la posible connotación en tal sentido que quizás tenía la música en aquella época. El cuadro parece contraponer a todo lo que se nos hurta a la mirada en la primera habitación (las ventanas oblicuas, la cama en el lado de la izquierda con sus cortinas echadas, el misterio sin aclarar de la ropa de hombre sobre la silla, la intérprete de espaldas, el espejo





13. Rubens. *Rómulo y Remo*. 1615. Roma Musei Capitolini.

figurativo muestra siempre, convertido en plano, un fragmento de espacio dotado de profundidad y retaceado por un contorno o marco del conjunto que lo contiene. A propósito de esta actividad de recorte o retaceo, implícita en el formato, señala Daniel Arasse:

*“Los medios de la representación pictórica, que son medios de superficie, expresan las operaciones que organizan cualquier representación, esas operaciones de recorte y de agrupación que marcan el “ritmo”(…) del continuum y del flujo de lo real y de sus apariencias, para diferenciarlos, darles contorno y forma, y hacerlos ascender al registro de lo simbólico. Para estar legítimamente representado en la pintura, el mundo de la naturaleza debe someterse a su vez al recorte y a la recomposición del cuadriculado de la perspectiva.”*⁸¹

Dada la naturaleza de la imagen plana, y a diferencia de otras manifestaciones artísticas, es necesario referirse de un modo central a cómo aquélla viene definida por su formato y éste le es consustancial. Puede ayudarnos a entender esta cuestión comparar la indiferencia de la realidad a los marcos ocasionales con los que se presenta a nuestra vista, frente a la relevancia del marco para la “realidad” pintada en su interior: ésta, por así decirlo, “sabe” del marco que la encuadra, y se adapta dócilmente a las reglas que le impone su presencia. De modo distinto, el carácter abstracto del contenido de la literatura o la música hace que su recepción se produzca haciendo un aparte con el soporte en el que se manifiesta. Ciertamente, los caracteres de la letra en la que el lector lee un libro, o la calidad de la orquesta que interpreta una sinfonía que el oyente escucha, son relevantes para la recepción de esas obras, y pueden dejar en el destinatario un recuerdo inseparable de la obra misma. Pero no forman parte de la obra en sí, ni el autor la pensó para que contuviera esos marcos con lo que se ha mostrado de modo contingente.

En efecto, el que en la pintura, el dibujo o la escultura, el contenido de la obra sea inseparable del objeto físico que la contiene determina una diferencia esencial. Recuerda Julián Gállego que el término

mudo), la abundancia de información de la casa en profundidad, desvelada al espectador a través de sucesivas puertas, que como las muñecas rusas, contienen habitaciones muy similares, aunque de menor tamaño.

b. Marcos. El límite como presupuesto de existencia

Hemos señalado, como segundo factor en torno al cual crecen los artificios que constituyen cuadros *de tercer grado*, la cuestión de la relevancia del formato delimitador de la obra, fenómeno de corte que convierte al marco en referente para el contenido del cuadro. Por ello, si en el apartado anterior nos referíamos al marco como contorno que se abre o da lugar a un hueco, aquí lo haremos en su cualidad de límite que contiene una superficie plana en su interior. El cuadro

⁸¹ Arasse, D, *op .cit*, p. 205.





“cuadro”, que aparece en castellano a finales del siglo XVI, cuando se produjo la atomización de la pintura hasta entonces integrada en retablos, remite a la palabra *cuadrado*, referida a la forma del plano que lo soporta, y esta deuda se repite al referirnos al cuadro como lienzo⁸². A propósito de la cercanía entre el acto de encuadrar la realidad para reproducirla y el “*enmarcamiento*” de esa reproducción hecha pintura, es algo más que una anécdota que algunos pintores, como Jacob Ruisdael, fueran hijos de fabricantes de marcos o los fabricaran ellos mismos. Esta inextricable relación entre lo pintado y los límites de su soporte, al ser lo segundo una realidad y lo primero, una ficción desarrollada sobre él y basada en una apariencia de realidad, desemboca en una obligada presencia del soporte físico en el entramado, si se quiere, espiritual, que contiene. José Ortega y Gasset señala que, junto a la necesidad, implícita al cuadro, de estar contenido en un marco, sin el cual parece “*derramarse en la atmósfera*”, paralelamente, el marco necesita tanto en su interior al cuadro que, “*cuando le falta, tiende a convertir en cuadro cuanto se ve a su través*”.⁸³

Por ello, para el cuadro, el formato, y, con él el marco, tienen una relevancia constructiva mayor que los equivalentes que podamos encontrar en general en otras artes. Esa interdependencia entre forma y contenido sólo encontraría equivalencia en las rígidas formas estróficas de la poesía clásica y en determinadas formas musicales fijadas en el siglo XVIII. Pero aún en medio de esos condicionantes formales, la naturaleza más abstracta de la literatura o la música hace que la esencia de la obra sea más independiente de su presentación espacial, de carácter contingente. Un marco es mucho más que una lisa frontera; se trata de un elemento esencial que rige la estructura del cuadro y que orienta desde el principio a lo representado a establecer una determinada lectura del mundo.

Podríamos sospechar que la presencia de marcos insertos dentro de las imágenes, para encuadrarlas o dividir las, se produce tan pronto como adviene la conciencia de representar, permitiendo separar su contenido del espacio indefinido en el que se superpone (paredes, vasijas). Paralelamente, posibilita deslindar tanto las imágenes o los textos como ampliar las posibilidades narrativas, escindiendo la imagen

en zonas a las que corresponderán tiempos sucesivos. Por ello, no debe extrañarnos lo temprano que hace acto de presencia el recurso. Julián Gállego ha identificado⁸⁴ como primer marco el del dolmen de Bredarör, en Kivik, Escania Suecia, (1600-750 A.C.), donde las figuras geométricas aparecen circundadas por un cuadro lineal. Pero en las artes figurativas aparecería aún antes, como se aprecia en un plato circular de la cultura Samarra (5000 A.C., periodo Hassuna), conservado en el Museo de Bagdad, que muestra a cuatro antílopes girando en torno a un centro de dos mundos, y aislados por un marco rayado circular⁸⁵.



14. P. de Hooch. *Interior con una mujer que toca el clavecín*. 1660-65. Rotterdam, Museum Boymans- van Beuningen.

⁸² Gállego, J, *op. cit.*, p. 10.

⁸³ Ortega y Gasset, J, *op. cit.*, p. 91.

⁸⁴ Gállego, J, *op. cit.*, p. 12.

⁸⁵ *Ibid.*





Desde el principio, las separaciones son usadas para permitir la representación simultánea, recurso que reaparece una y otra vez en el tiempo. Así, en las Piedras de Blau (cultura presumeria, 3500 A.C. aprox), aparecen fronteras internas que distinguen el mundo de los personajes y el de las inscripciones,⁸⁶ fórmula asimismo usada en Mesopotamia y Egipto, como se aprecia en la *Estela de los Buitres* (París, Louvre) o en el *Estandarte de Ur* (Londres, British Museum). Igualmente, este tipo de divisiones permitirán yuxtaponer frisos, como sucede en las puertas de bronce de Imgur Enlil (Balavat) (Londres, British Museum), donde se representan las hazañas guerreras de Salmanasar II de Asiria (858-824 A.C.)

Ya hemos visto cómo la delimitación implica la denominación, y que es igualmente necesaria para la comprensión. En este sentido, recuerda R. Arnheim que

*“la naturaleza de un objeto sólo puede definirse en función del contexto en que se considera. Para que un objeto permanezca constante hay que ponerle un marco, y procurar que ese marco no varíe.(...)En cuanto el arte se propone mostrar al hombre en su mundo, tiene que mostrarlo en el espacio; y para mostrarlo en el espacio es casi indispensable que exista una delimitación definida. Un marco de forma y tamaño determinados define la ubicación de las cosas dentro del espacio y determina la distancia a la que se encuentran unas cosas de otras”*⁸⁷.

Esto hace que el marco no sólo seccione aquella parcela del mundo que el autor ha decidido mostrar al espectador, sino que proporcione a lo representado un nivel de realidad diferente al del mundo que le rodea. Al segregar una escena del todo al que pertenece, el formato convierte a lo representado en un discurso, una reflexión sobre ese entorno o, si puede, sobre la condición humana en el mundo, lo que le confiere un estatus de distanciamiento respecto a la realidad cotidiana al espectador. Al respecto, Ortega y Gasset ha indicado que el cuadro es *“una abertura de irrealidad que se abre mágicamente en nuestro contorno real”*⁸⁸. La finalidad del marco será, pues, aislar esa abertura, esa *“isla imaginaria”*⁸⁹, del espacio cotidiano y “normal” que lo rodea. Por ello, de modo coincidente con la reflexión de Leonardo acerca de la línea que define la forma de los objetos, separándolos del mundo que los envuelve, insiste Ortega y Gasset en que *“para aislar una cosa de otra hace falta una tercera que no sea ni como la una ni como la otra: un objeto neutro.”*⁹⁰

Boris Uspensky ha relacionado el marco con esta circunstancia de separación de lo representado respecto a la realidad cotidiana que lo rodea- fenómeno al que se refiere con el término *“ostranenie”*, extrañamiento-, considerándolo su principal función⁹¹. Este “extrañamiento” facilitaría la lectura de la imagen como algo esencialmente distinto del mundo y dotado de significado simbólico. Por ello, la presencia del marco implicaría la complicidad del espectador, demandando la suspensión de la continuidad percibida entre el mundo cotidiano y lo inscrito en el marco. Éste, por tanto ha de ser leído como un entrecomillado, un comentario o una reflexión sobre el mundo del espectador, al que se refiere sólo como una decantación de su esencia. El marco se constituye en frontera entre el mundo externo y la particular ordenación o lectura de ese mundo que cada cuadro supone. Como tal frontera, interiormente limita el universo que configura el cuadro, y exteriormente se convierte en carcasa o chasis de un objeto perteneciente al mundo físico real.

⁸⁶ *Ibid*, p.14.

⁸⁷ Arnheim, *op. cit*, p. 53.

⁸⁸ Ortega y Gasset, J, *op. cit*, p. 92.

⁸⁹ *Ibid*.

⁹⁰ *Ibid*.

⁹¹ Cfr. Arnheim, R, *op. cit*, p. 62.





c. Marco exterior y marcos interiores.

Sabemos, tal como señala Arnheim, que el cuadro con marco aparece en Europa en el siglo XV como manifestación externa de un cambio social⁹², si bien se puede encontrar una presencia muy anterior de procedimientos de enmarcar las imágenes, aislándolas de su entorno.

Pero el hecho de su indudable componente ornamental y de cierre estético de la obra no lo convierte en meramente decorativo. Con buen criterio, Ortega no considera que el marco sea adorno: está ahí sin que se repare en él si no es cuando está en el taller del ebanista, momento en que es, según lo denomina, “*marco cesante*”⁹³, pero desempeña la labor fundamental de, evitando todo protagonismo, “condensar” y centrar la mirada hacia el cuadro que contiene. Y si esto es así, lógicamente esta actividad de concentración de la atención en su interior no se limita al marco que envuelve al lienzo, sino que se extiende miméticamente a los posibles ecos de ese marco reproducidos en el interior de la pintura.

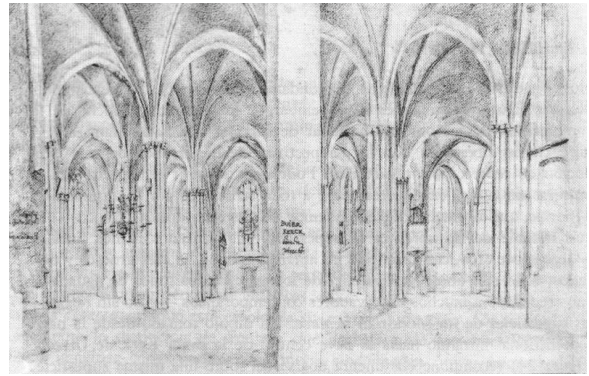
En ocasiones, estos ecos parecen preexistir al marco mismo. Dentro del vértigo que conlleva el encuadre -y la delimitación consiguiente, que deja fuera del cuadro lo que no está enmarcado por él-, el pintor se puede encontrar, sorprendentemente, la realidad ya encuadrada, en un extraño ejemplo de realidad imitando al arte, más que al revés. Así ocurre en dos cuadros pintados en Utrecht en 1644 por Jan Saenredam, un autor muy sensible al aprovechamiento de marcos reales que encuadran la realidad. En ellos (II.15) representa el *Interior de la Buier Kerck* (el ejemplar de la izquierda está en paradero desconocido; el de la derecha se conserva en la National Gallery de Londres). Si el marco determina el retazo de la realidad que recoge el cuadro, actuando de modo similar a como enmarca una ventana, cuando dentro del cuadro se forman nuevos marcos aparecen también nuevas ventanas, que podrían así originar nuevos cuadros. Estos pueden ser sólo medianamente independientes o estar completamente escindidos. Si se contemplan los dos cuadros juntos se percibe que Saenredam se ha servido de los grandes pilares laterales como procedimiento para enmarcar, a modo de ventana real. Así, el pintor, habituado a la tarea de encuadrar, que implica mirar la realidad con intención de recortar una parte para convertirla en asunto de una pintura, se encuentra con que la realidad misma le proporciona dentro de sí parcelas que, ofreciéndose ya encuadradas, son ya pintura o piden ser pintadas.

Pero otra circunstancia notable presentan estos dos cuadros, que se evidencia con mayor claridad en el dibujo preparatorio (II.16), de formato apaisado, realizado en la nave septentrional mirando hacia la nave central, y que se conserva en los Archivos Municipales de Utrecht. Este boceto muestra, unidos en un mismo formato continuo, dos partes del interior de la iglesia que se corresponden a dos miradas distintas desde una misma posición, cada una con un punto de fuga diferente para las líneas ortogonales al Plano del Cuadro. Separados por una columna que hace las veces del “fundido en negro” cinematográfico, ésta resulta simultáneamente parte integrante de la imagen y recurso para hurtar al espectador el ensamblaje de los dos puntos de vista. El uso definitivo que hace del dibujo Saenredam, convirtiendo la unidad dibujada en dos cuadros separados, permite recalcar la cercanía de la función *enmarcadora* que la columna cumplía en el dibujo con la del marco real de los cuadros separados. De hecho, los pilares que aparecían en los extremos del dibujo insisten en ese cometido. Por otro lado, la reiteración de los ritmos de los arcos, que contienen a su vez arcos multiplicados en su interior, hace pensar en espejos colocados ante otros espejos, sensación angustiosa -en medio de la tranquilidad que retrata- amplificada en el espectador por la gran cantidad de vacío, espacio desocupado, que aparece entre ellos. Con todo ello podemos ver la ambivalencia producto de divisiones superpuestas a una imagen única: en el dibujo, la columna juega con el artificio de simular la escisión en dos de un cuadro que es un *continuum*, en tanto que en los cuadros desarrolla en dos soportes reales un sólo asunto, dando lugar a dos entidades separadas sin que, paradójicamente, dejen de seguir conformando una unidad.

⁹² *Ibid*

⁹³ Ortega y Gasset, J, *op. cit.*, p. 91.





15a,b. J. Saenredam. *Interior de la Buier Kerck* Izqda para-
dero desconocido; Drcha, Londres, Nat.Gallery..

16. J. Saenredam. *Interior de la Buier Kerck*.
Archivos Municipales de Utrecht

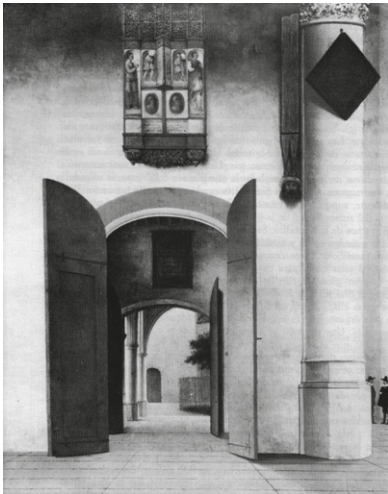
Esa doble naturaleza está intuitivamente presente en el espectador, y se prolonga o se proyecta cuando dentro del espacio delimitado por el marco aparecen reduplicaciones o ecos, sean totales o parciales, de su fisonomía. Las verticales y las horizontales contenidas en el cuadro son tales ecos, y si se conjugan conformando superficies cerradas, las similitudes entre el continente y el contenido se harán obvias. Esto se convierte en una herramienta para que el autor juegue con la repetición o la alternancia entre el formato del todo y el de partes incluidas cuyos bordes sean perpendiculares entre sí. De este modo, puede aprovechar esas parcelaciones internas para subrayar o modular las dimensiones de alto y ancho del formato, similares e indiferenciadas en el cuadrado, y desiguales en el rectángulo.

Podemos ver en un segundo ejemplo de Saenredam este uso de los marcos interiores de la imagen, como sutiles ecos que duplican o alteran su formato. Su *Interior de la iglesia de San Lorenzo en Alkmaar*, (1661. Museo Boymans- van Beuningen, Rotterdam) hace que el protagonismo principal recaiga en un arco de la iglesia (II.17). Sobre este arco reparamos en un espacio retaceado que muestra un retablo pintado, a partir del cual Saenredam propone una doble equiparación. Por un lado, con el rombo oscuro colgado a su derecha, un escudo nobiliario que en el cuadro apenas es una mancha, y cuya presencia es determinante para la imagen por su forma definida, de modo que es todo contorno desprovisto de contenido, masa uniforme. Así, vacío de información, reducido su propósito a aportar peso visual, el pintor lo usa para desplazar el arco, junto al retablo que lo corona, hacia la izquierda del cuadro, proporcionándole un desequilibrio que contrarreste el carácter simétrico del asunto, tarea que completan las dos figuras vestidas de negro en el borde inferior derecho.

Por otro lado, Saenredam se sirve del retablo con el fin de contraponer ese espacio, delimitado en el lienzo para contener una simulación pintada del volumen, a una abertura, detrás de la que habría un espacio real que se prolonga hacia dentro del cuadro, contradiciendo la realidad del plano que lo constituye. Por si este efecto no fuera suficiente, el pintor lo refuerza reiterándolo y convirtiéndolo en marco que contiene un nuevo hueco, *ventana- en- la-ventana* constituida así en un ambiguo *cuadro-en-la-ventana*, muy cercano al aspecto del retablo que figura sobre el arco. Finalmente, sobre ese segundo arco aparece una nueva ventana, cerrada y oscura, que es equiparada con el rombo, al ser usada nuevamente, sólo por su formato y su tono y no por su contenido. Con ello, Saenredam ha manejado libremente en el interior de su cuadro marcos a los que se recurre, según los casos, por su mera forma, por su condición de signos que nos permiten reconocer en ellos la promesa de huecos, o por su misteriosa ambigüedad.

Mayor variedad está garantizada en el caso de que un formato que contiene o uno contenido sean circulares, pues el tondo ignora las verticales y las horizontales, lo que lo convierte en un formato sumamente ajeno a las circunstancias y vicisitudes del mundo real, circunstancia que está presente en esos *mini-tondos* dentro del cuadro que son las aureolas que culminan las cabezas de los personajes santificados o





17. J. Saenredam *Interior de la iglesia de San Lorenzoen Alkmaar*. 1661. Rotterdam Museo Boymans.

sagrados. Similar efecto de delimitación de una esfera independiente del entorno está igualmente presente en los óvalos. El soporte ovalado en el que se dispone a comenzar su cuadro el pintor del lienzo de Deshays *El mono de la pintura* (1750, Musée des Beaux-Arts, Rouen) ejemplifica esto con claridad (II.18). Retratado como mono, para así referirse literalmente a la actividad mimética del pintor respecto a la realidad, el formato ovalado del cuadro en blanco recuerda que la tarea que va a producir, aún inspirándose en la realidad inscrita en el formato rectangular del lienzo que les contiene a él y a su modelo, será de naturaleza enteramente distinta al mundo del que parte.

Contrariamente, los límites irregulares o libres son, por su carácter discontinuo, más permeables al mundo que los rodea, circunstancia que ha sido intuitivamente percibida por los artistas. De ahí que no hayan sido apenas usados en los formatos de los cuadros, que sólo recientemente, y de modo ocasional, han abandonado el uso de lados rectangulares. Pero, por esa misma razón, sí se han servido de su presencia para retacear de modo discontinuo espacios dentro

de cuadros con contornos rectilíneos, como veíamos en el anterior ejemplo de Rubens. Conscientes de las posibilidades que supone una escena delimitada irregularmente dentro de un cuadro cuyo formato es regular, los pintores se han servido de esto para garantizar la variedad y evitar los problemas derivados de paralelismos y redundancias. E, igualmente, han recurrido a esta sencilla fórmula para aprovechar que la parte del cuadro así definida, si bien resulta separada de cara al espectador, no lo hace con la radicalidad que presentaría en caso de estar recortada por un formato regular. Los huecos irregulares así obtenidos, como ocurre con mucha frecuencia en paisajes enmarcados por árboles o montañas - así en la *Virgen de las rocas* (1483-6. París, Louvre), de Leonardo da Vinci-, dan lugar a una imbricación más dinámica y fluida con el resto de la imagen que la resultante del uso de bordes rectos y ortogonales.

Puede servirnos como ejemplo de la mezcla de continuidad y escisión originada por este tipo de delimitaciones el modo en que logran excéntricas distribuciones del espacio Pieter Brueghel o Pieter Aertsen, artistas muy dados a la inversión del peso convencional entre el asunto principal y los accesorios, propensos a crecer hasta colonizar partes inesperadamente grandes del cuadro, en detrimento del tema nominal, frecuentemente reducido a niveles meramente testimoniales. Así ocurre en la *Predicación de San Juan Bautista* (1565, Budapest, Scépművészeti Múzeum), obra del primero donde el tema que da sentido al cuadro ocupa un pequeño espacio luminoso en el borde superior derecho, mientras la mayor parte de la superficie está ocupada por la masa que asiste, con actitudes muy variadas, a la prédica del Precursor.⁹⁴ (II.19)

Desde el primer momento ha tenido que estar presente en la mente del pintor, y del propietario-espectador, que la actividad de subrayar los bordes del cuadro por medio de la decoración



18. Deshays *El mono de la pintura*. 1750. Musée des Beaux-Arts, Rouen.

⁹⁴ Mario Praz ha relacionado este recurso con la dispersión temática presente en la literatura del fin de la Edad Media, en la que, "Al no existir ya un centro firme donde se fijara la atención del escritor, ciertos aspectos marginales cobran importancia. Esto explica el desarrollo inconexo, incoherente, informe, aunque ocasionalmente tan vívido, de la segunda parte del *Roman de la Rose*, así como la apariencia desaparejada, abigarrada, descuidada de la mayoría de las obras de Chaucer." Praz, M, op. cit, p. 79.





establecía un paralelismo implícito entre el contenido pintado de lo enmarcado y los contornos presentes en la propia realidad, a través de los cuales la contemplamos enmarcada: las ventanas, que lo hacen mostrándola directamente, y los espejos, que contienen una imagen invertida y aplanada de la realidad. A este respecto, conviene recordar las afinidades, señaladas por James Ackerman entre los marcos de los cuadros italianos, similares a ventanas, y los de los holandeses, semejantes a los de sus espejos,⁹⁵ tal como puede apreciarse en la pared de la habitación de *Dama leyendo una carta* (Bart, Colección Beit), de Gabriel Metsu (II.20). Svetlana Alpers ha concluido de esto que la visión holandesa es de cuadro como superficie (espejo o mapa), no como ventana, por lo que la “cultura visual holandesa”, como la llama Baxandall, difícilmente encajaría dentro de un modelo evolutivo al modo italiano. De ello sería igualmente indicio el que, tal como señala esta autora americana, “los términos “espejos”, “ante los ojos” y “lentes” se aplicaron por igual a mapas y pinturas de la época”.⁹⁶

Si bien esta distinción, casi contraposición, entre perspectiva italiana y visión holandesa, formulada con tanta radicalidad, resulta exagerada o forzada, no deja de tener un punto de verdadera. Sirve como



19. Brueghel, P. *Predicación de San Juan Bautista*. 1565, Budapest, Scépművészeti Múzeum.

ejemplo (que no puede ser elevado a categoría, pues también son frecuentes las muestras antitéticas), el *Retrato de Agatha Bas* de Rembrandt (II.273b), que nos muestra a la retratada asomándose ante un marco, como se percibiría a sí misma ante un espejo.

Por el contrario, la concepción italiana que asimila el espacio delimitado por el marco de la ventana con el del cuadro, se pone particularmente en evidencia en el sofisticado dispositivo usado por Sandro Botticelli para remarcar una *veduta* en su *Virgen de la Eucaristía*,

(*Madonna Chigi*), (hacia 1470. Boston, Isabella Stewart Gardner). En esta tabla (II.21), frente a tantos modos sofisticados elaborados por los pintores para justificar la inclusión de zonas parceladas dentro de sus cuadros, Botticelli resuelve el problema casi con descaro: tras la Virgen, la artificiosidad de la estructura, cuyo tramo derecho presenta una fuga deficiente (indicio de la indiferencia, más que del desconocimiento, con la que ha planteado la extraña balastrada), no parece tener otro fin que tapar el paisaje para, casi como una broma, mostrarlo enmarcado. Es como si el pintor se sorprendiera, en esta obra juvenil, de su privilegio para convertir cualquier cosa en un cuadro, como producto de su libre decisión, por el hecho de encuadrarla. Pero no ha ido más lejos. No hay ninguna posibilidad de que el paisaje pueda ser ambiguamente tomado por un cuadro colocado en la estancia donde la Virgen le muestra al Niño, que parece consagrarlos, los que serán sus emblemas eucarísticos: lo impide la continuidad del cielo, mostrada por encima de la estructura, con el pintado en el paisaje.

¿Cual puede ser entonces el propósito de enmarcar un paisaje dentro de un paisaje?. Quizás aclare este recurso sorprendente una cualidad resultante del encuadre que señala Ortega:

“un rincón de ciudad o paisaje, visto a través del recuadro de la ventana, parece desintegrarse de la realidad, y adquirir una extraña palpitación de ideal”.⁹⁷

⁹⁵ Alpers, S, *op. cit*, p. 84.

⁹⁶ *Ibid*, p. 223.

⁹⁷ Ortega y Gasset, *op. cit*, p. 93. Y añade en una nota que “este tinte de irrealidad aumenta cuanto mayor es la distancia





A ello podríamos añadir que, al no tener el ojo que enfocar en el interior de esa zona retaceada más que al infinito, sin el riesgo de que rompa el engaño buscado la intuición de que sólo sucesivos enfoques permitirían recorrer visualmente el espacio encuadrado, lo mostrado se asemeja a una imagen ya fijada en un plano, que, necesariamente, sólo pide y admite un enfoque.

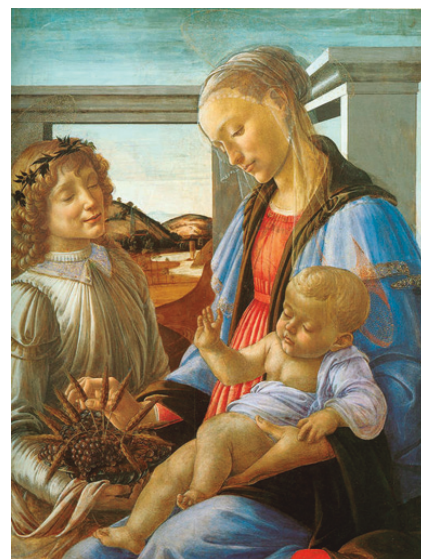
d. Marco y ventana. Ambigüedad y autoconciencia

Como hemos visto en la tabla de Botticelli, la presencia de huecos enmarcados en el interior de los cuadros siempre invoca, en mayor o menos medida, el juego de que éstos sean ambivalentemente leídos como tales o como cuadros- con frecuencia, paisajes-, colocados en el interior de los espacios que constituyen el escenario donde se desarrolla la acción. Así ocurre en el *Anuncio de la muerte a Santa Fina*, (1475. *Historias de la vida de Santa Fina*, San Gimignano, Colegiata), de Domenico Ghirlandaio (II.22). Aquí, la habitación (enmarcada entre dos columnas que son prolongación del marco) donde la joven santa recibe la aparición de San Gregorio anunciándole su inminente muerte, tiene, además del hueco de la puerta, abierta a un jardín en el que florecen rosas, otra oquedad. Esta es una ventana cuyo tamaño, disposición y marco juegan claramente al equívoco con un cuadro que decorara la pared, como se percibe por la ajustada distribución dentro de su formato de la silueta del paisaje montañoso, sospechosa y estéticamente ajustado a la diagonal de la ventana- cuadro.

Esta percepción de las posibilidades de ambigüedad entre la ventana y el cuadro no es en absoluto exclusiva de un arte que, como el italiano, surge en torno a la concepción del cuadro como ventana y en el que la realidad es “reinventada” en función del marco. En *La Última Cena*, tabla central del *Retablo del Santísimo Sacramento* (1464-1468. Colegiata de la Iglesia de San Pedro, Lovaina), Dieric Bouts hace un uso similar de la anfibología implícita al recurso, equívoco que extiende hasta la sospecha de que quizás nos encontremos ante un espejo (II.23). En una tabla que es todo un repertorio de diversos huecos arquitectónicos (columnas separadoras de naves; ventanas oblicuas que comunican con el exterior; puertas misteriosamente semiabiertas; puertas que anuncian habitaciones contiguas y, desde éstas, la calle; puertas cerradas, como la que enmarca la figura, central, de Cristo bendiciendo), destaca el que pone en contacto la habitación donde se está realizando la trascendental reunión, con la cocina. A través de él, enmarcadas, aparecen dos cabezas recortadas contra un fondo oscuro, y cuya presencia, poderosa e intrigante, compite por el protagonismo del cuadro con el imponente colegio de apóstoles que, presididos por el mismo Cristo, está ante ellos.



20. Gabriel Metsu. *Dama leyendo una carta*. 1662. Bart, Colección Beit.



21. Botticelli. *Virgen de la Eucaristía, (Madonna Chigi)*. Hacia 1470. Boston, Isabella Stewart Gardner.

entre el arco de la ventana y lo visto a su través, de manera que no percibimos los planos intermedios y quedan ocultos los caminos reales por los que podríamos llegar hasta lo visto”.





¿Qué hacen esas figuras ahí ?. Sin duda, no se le escapa a Bouts que, para realizar una actividad en la habitación tras el hueco habrían de contar con más luz, probablemente con la misma que la sala principal. Pero también sabe que esas cabezas, caso de haber estado rodeadas de la claridad que correspondía naturalmente, hubieran perdido toda la fuerza y el halo de misterio que las rodea e inmediatamente capta la atención del espectador. Y su experiencia pictórica le sugiere sumergirlas en un entorno oscuro, obteniendo así un efecto similar al de los retratos flamencos usuales. Con ello, convierte el hueco por el que se asoman esos privilegiados asistentes, pertenecientes (como poco) al mismo nivel de realidad que los que integran el tema sagrado, en un cuadro colocado en la pared de la estancia. En ese cuadro, las cabezas poseen un punto de vista particular, y responden a una Línea de Horizonte específica. Tanto uno como otra están desvinculados del resto de la imagen, como si esos retratos hubieran sido realizados desde cerca, con un esmero especial. Esta circunstancia permite aventurar que, probablemente, una de las dos figuras sea un autorretrato del pintor, lo que aumenta la ambigüedad del detalle, pues transforma lo que antes fue hueco, de cuadro a espejo. Con él, el pintor se hace presente en tan memorable escena, une su efigie al destino del cuadro, y lo firma. Pero, además incorpora al espectador a la escena: si él y su compañero están presentes en la institución de la Eucaristía, milagro que conmemora el retablo, cualquiera de entre los fieles podría estar en su lugar, como de hecho lo hacen cada vez que participan de la Comunión en la Misa que conmemora el Sacrificio.



22. D. Ghirlandaio. *Anuncio de la muerte a Santa Fina*. 1475. *Historias de la vida de Santa Fina*. San Gimignano, Colegiata.



23. D. Bouts. *Última Cena*. 1464-8. Iglesia de San Pedro, Lovaina.

Victor I. Stoichita ha señalado cómo en la lengua francesa resulta implícita la proximidad entre lo representado en el interior del marco que rodea al cuadro y el hueco en el muro que supone la ventana: si en el *Diccionario* de Furetière de 1690, la voz *tableau* es primeramente definida como “*imagen o representación de una cosa hecha por un pintor con sus pinceles y sus colores*”, una segunda acepción, complementaria de la primera, refiere que, asimismo, con ese término “*en arquitectura, se dice de la apertura o puertas, ventanas o vanos en el espesor de un muro para dar luz o entrada a un cuarto*”.⁹⁸

Esta similitud entre cuadro y ventana es un lugar común desde tiempos de Alberti. Las imágenes juegan a satisfacer al ojo, dejándole jugar un rato con el disfrute del engaño y el parecido con lo real, pero, de algún modo, siempre el formato implica una parcelación o un hueco dentro de un mundo del que se nos muestra sólo el fragmento que corresponde con las dimensiones del cuadro. Sea cual sea el refinamiento de la composición y el carácter del mundo recreado por el pintor en su lienzo, es tan

⁹⁸ A Furetière. *Dictionnaire Universel*, La Haya y Rotterdam, 1690, citado por Stoichita, V. I., *La invención del cuadro*, Cátedra, Madrid, 2011, p. 13.





24. Alejandro Bening.
Miniatura del *Jouvencel*, Munich.

reconocimiento del carácter secundario de la pintura, producto de una elaboración a partir de la realidad primera. Muy tempranamente advertimos rastros de esa conciencia, que suponen la inclusión dentro del cuadro de superficies retaceadas que juegan ambiguamente a ser imágenes separadas dentro del espacio verosímilmente construido en él, o a ser zonas cuyos márgenes reclaman para sí un estatus distinto del que posee el cuadro que los contiene. En una miniatura del *Jouvencel* de Munich, de Alejandro Bening (II.24), esta conciencia de la parcelación de la realidad (vista o imaginada), su inclusión dentro de un marco y la transposición de ese producto “enjaulado” a una superficie, el pergamino, en la que se ocupa una parte con él, hace que el iluminador multiplique, en el interior de la propia imagen, el mismo proceso. Aquí, dentro de un formato general rectangular, la ilustración, encuadrada en un arco rebajado, muestra una parte seleccionada o reforzada por un nuevo marco, igualmente con forma de arco rebajado, aunque más esbelto. La zona así retaceada es, simultáneamente, una obra autónoma (circunstancia que refuerza el que prácticamente todo el fondo de la escena contenida en ese marco sea oscuro) y, al mismo tiempo, casi contradiciéndose, se reintegra al conjunto definido por el arco mayor, tal como queda explicado por la abertura que en el lado izquierdo de ese espacio lo comunica con la parte iluminada del de la izquierda.

Pero donde esta autoconciencia se hace más evidente es en el desdoblamiento que supone que dentro del cuadro haya un espacio mostrado como otro soporte donde se percibe un nuevo cuadro. Aquí el pintor, por la habilidad de su arte, se coloca paradójicamente fuera del arte para así poder mostrarlo. Esto se hace especialmente evidente cuando el estilo presente en la zona enmarcada del interior del cuadro es claramente distinto del criterio que preside al conjunto principal. En la pequeña tabla *Muchacho con un dibujo* (Verona, Museo di Castelvecchio), de Giovanni Francesco Caroto (1480-1546), pintor veronés seguidor de Correggio y Rafael que desarrolló su obra durante la primera mitad del siglo XVI, nos encontramos (II.25) ante una reflexión irónica, pero profunda, de la tarea que realiza el pintor, en el doble sentido de interpretar la realidad y de seleccionarla, encuadrándola. Simultáneamente se nos

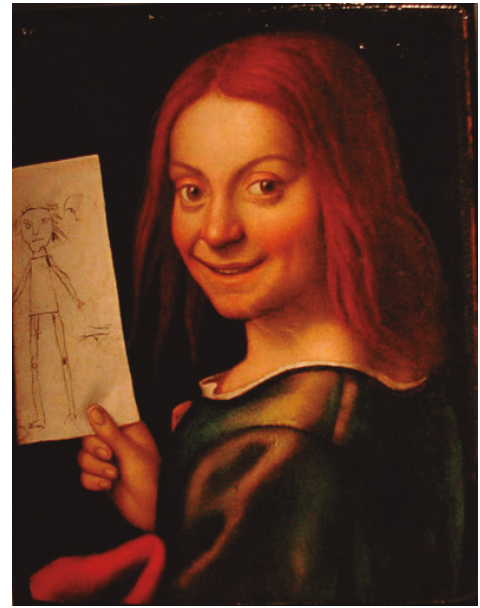
⁹⁹ Aún cuando, como hemos indicado, ese milagro requeriría en paralelo otro añadido: el que esa continuación de la “realidad pictórica” se fuera disponiendo “inteligentemente” dentro de los sucesivos encuadres.





muestran dos imágenes muy distintas, realizadas a partir de una misma realidad: el retrato de un muchacho pintado por un adulto, y un dibujo elaborado por aquél, donde, con unos cuantos garabatos, parece haber representado un chico, con lo que cabría conjeturar que el joven se ha hecho un autorretrato.

Con la excusa de una divertida anécdota, que compara el arte adulto y la impericia infantil, Caroto puede de paso contar las excelencias y las limitaciones del arte, que él y sus contemporáneos se esforzaban en llevar a su perfección, tanto por la selección de las formas a representar (recuérdese los estudios de Leonardo o Durero sobre anatomía y proporciones, e, igualmente, los dibujos de ambos de caricaturas y personajes deformes), como por la calidad técnica a la hora de ejecutarlas. Caroto ha pintado con esmero al joven risueño y, al hacerlo, se ha autorretratado irónicamente en él: el ingenuo muchacho es equiparado con un pintor que muestra orgullosamente su obra, inconsciente de la distancia que separa la perfección de su modelo- la realidad- del dibujo con el que la ha reproducido torpemente. De este modo, son presentadas como equivalentes la impericia que evidencia el dibujo del chico respecto al modelo del que partía- mostrado en la efigie del muchacho retratado en el cuadro por el pintor-, y las limitaciones del retrato mismo pintado por Caroto, similarmente distante de su inalcanzable objetivo, la realidad que imita.



25. F. Caroto *Muchacho con un dibujo*.
1515. Verona, Museo di Castelvecchio.

En paralelo, el pintor aborda la reflexión sobre el recorte: la figura pintada está canónicamente centrada respecto a su marco, pero el monigote dibujado por ella, equilibrado dentro del supuesto dibujo, está de hecho pintado excéntrico, liberado de la norma que sí ata a la figura pintada, en un acto con el que, por una vez, el pintor puede evidenciar la arbitrariedad del recorte efectuado sobre la realidad que supone siempre el encuadre.

2.3. La imagen como tejido visual.

El lienzo pintado por Diego Velázquez en 1656 en torno al tema de la fábula de Aracne, conocido como *Las Hilanderas* (Madrid, Museo del Prado), ejemplifica precisamente de modo culminante el uso ambiguo del hueco y del recorte, producto de esa autoconciencia del pintor, que desemboca en el conjunto de recursos de los que se sirve el autor para la elaboración de esos peculiares productos que integran lo que hemos llamado ilusiones “de tercer grado” (II.26). Y lo hace tanto por el modo en el que los diferentes niveles de realidad representados dentro del cuadro se entrelazan para formar un todo coherente y con sentido, como por tratarse de un cuadro que ilustra la tarea misma del pintor como el que cose las piezas de su pintura.

Debemos a Angulo¹⁰⁰ la recuperación del olvidado significado del lienzo. Una muchacha descubre una tela (algo que aquí es más que un recurso pictórico-compositivo: avisa de que nos aventuramos en un mundo de alusiones y de espejos) y nos deja ver el cuadro: en un interior de la fábrica de tapices de Santa Isabel, un grupo de mujeres cardan, hilan y devanan el hilo. En el centro de la escena, la habitación se abre a un hueco iluminado desde la izquierda, donde tres damas (quizás la propia Aracne, elegante artista que

¹⁰⁰ Angulo Iñiguez, Diego. *Las Hilanderas. Sobre la Iconografía de Aracne*. Archivo español de Arte, nº 25 (1952), pags. 67-84.





recibe a otras dos visitantes, igualmente bien vestidas, lo que contrastaría con el trabajo artesanal de las mujeres del primer término) observan un tapiz en el que se representa la fábula de Aracne. Ovidio relata en el libro sexto de las *Metamorfosis* cómo la muchacha había osado desafiar en un concurso de tejido a la diosa Palas Atenea, protectora del tejer y del hilar¹⁰¹. El empate entre ambas, decretado por el juez, en la práctica suponía una victoria para Aracne, pues daba a su arte categoría de divino. Atenea, enfadada por ello, y por el tema elegido por la muchacha- en el que representaba el rapto de Europa y mostraba a Zeus convertido en toro, ridiculizándole a su parecer-, la convirtió en araña. En el tapiz sólo se muestra a Atenea enfurecida y a Aracne ante su propio tapiz. Un instrumento de música colocado en el espacio que comparten las tres damas hace referencia al castigo que infringe la diosa, dado que se tenía a la música como remedio tradicional contra la picadura de las arañas.

El tapiz es así llave para interpretar la escena del primer término: Ovidio relata que Atenea se había disfrazado de mujer vieja cuando Aracne la buscaba, con lo que las hilanderas del primer término son a la vez las tejedoras de la Real Fábrica y trasuntos de las protagonistas de la competición mitológica. Por otra parte, el tapiz que muestra Aracne, dentro del tapiz que contemplan las damas, reproduce el cuadro de Tiziano *El Rapto de Europa*, precisamente el mismo tema que había servido a Aracne para demostrar su arte. Perteneciente a la colección de la casa real, este cuadro, que se encontraba en las Bóvedas del Tiziano del Alcázar,¹⁰² está aquí presente además como alusión al pintor veneciano, y a los pintores en general, en tanto que creadores comparables a Aracne, lo que los convierte en competidores de los dioses. Jonathan Brown ha indicado al respecto que

*“en el contexto del mito, es significativa la elección del modelo. El tapiz de Aracne, que es en realidad el lienzo de Tiziano, ha igualado a la creación de Minerva. Y al insertar en la composición una cita de esta famosa obra, Velázquez da a entender que cree en la nobleza y en el valor trascendental del arte de la pintura. Pues compara a Tiziano con Aracne y ésta sabía pintar como los dioses.”*¹⁰³

Así el tapiz del fondo, de factura suelta y luminosa, puede entenderse como una alusión a la pintura como arte divino.

Habría por ello hasta cinco niveles de realidad dentro del cuadro, todos ellos de naturaleza distinta: la tela colocada “ante el cuadro”; el interior con las hilanderas (reales o mitológicas); una ventana que es el arco que se abre a otra habitación (cuya naturaleza en el formato original, sin el añadido del siglo XIX, es mucho más ambigua y cercana a un cuadro en el cuadro, o, si se quiere, a un misterioso espejo, pues tanto las hilanderas como las damas pueden ser Aracne); el tapiz que contemplan las damas; y, finalmente, el cuadro de Tiziano que, dentro del tapiz, teje la desdichada muchacha. A ello podríamos añadir un importante detalle que precisamente recuerda Brown: en un momento en que Velázquez pugnaba por que se le concediese la condición de caballero, su predecesor Tiziano, pintor favorito de Carlos V, que le había nombrado Caballero de la Espuela de Oro, y de Felipe II, que le había concedido una generosa pensión, era el paradigma de la elevada condición social de que disfrutaba la pintura en la corte española, y al rendirle homenaje buscaba ser equiparado con el trato que le habían dispensado al veneciano los primeros reyes de la casa de Austria. Finalmente, la propia calidad del cuadro lo convierte en el mejor argumento para demostrar lo fundado de su reivindicación.

La factura suelta con la que Velázquez ha distribuido por la superficie de su cuadro esta sofisticada serie de huecos en el cuadro, y de cuadros en el cuadro, resalta el acierto con el que muestra lo que pocos cuadros evidencian con semejante claridad: de un lado que, si bien el propósito de que un cuadro funcione como

¹⁰¹ Ovidio Nason, P. *Metamorfosis*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Vol. II, Libro VI, pags. 16-23.

¹⁰² Cfr. Brown, Jonathan, *Velázquez*. Alianza Editorial, Madrid, 1986, p. 66.

¹⁰³ *Ibid*, p. 252.



una ventana abierta en toda su profundidad al espacio del mundo implica hurtar al espectador el recuerdo de la evidencia de que se encuentra ante un plano carente de la presencia real de tercera dimensión, lo cierto es que la herramienta para lograr el prodigio es ese plano bidimensional ocupado con un conjunto de manchas, colores y líneas, de cuya distribución armónica y coherente obtendrá quien lo contemple una impresión artística grata y la sugestión del engaño. De otro, que, como Aracne, como Tiziano, como Velázquez, esa tarea es producto de una labor de cosido de esos elementos, tanto los más elementales como los capaces de constituir por separado cuadros autónomos. Del mismo modo que Aracne ha tejido los hilos coloreados para formar su tapiz, así también Velázquez ha tejido los sucesivos huecos que forman escenarios y los sucesivos tapices que hay dentro de ellos,- uno inventado, otro “prestado” de Tiziano -, para con ellos “tejer” su cuadro.

Por ello, tanto teórica como prácticamente, este cuadro de Velázquez nos muestra que podemos leer un cuadro como “texto” o como “tejido”, en paralelo a las corrientes lingüísticas que reparan en la común etimología de estos términos para incidir en la naturaleza “tejida” o “cosida” de los textos literarios, y por extensión, del resto de los “textos artísticos”. Al respecto, señala el semiólogo italiano Cesare Segre que la palabra “textus” aparece en escritos latinos a partir de Quintiliano, como uso figurado del participio pasado de *Texere*, “tejer”¹⁰⁴. Desarrollando esta metáfora inicial, son usados tempranamente también *Trama* u *ordito* para la narración, *tela*, con la misma finalidad o referida al razonamiento, e *hilo*, como constitutivo de la tela.¹⁰⁵ Esta cercanía resulta implícita también en la propia denominación tradicional de “tela” referida a la imagen pintada sobre ese material, asociación que se fue tornando cotidiana a partir del comienzo del uso del lienzo como soporte, con la progresiva sustitución de la madera por éste.

Pese a las evidentes diferencias de medios, siempre se ha intuido las similitudes existentes entre la organización de los elementos con los que componemos imágenes, de un lado, y las palabras con las que producimos frases y escritos, de otro. Al respecto, indica Hubert Damisch que



“Jackobson ha señalado la analogía, históricamente verificada, entre el papel de la gramática en la poesía, y las reglas de composición fundadas, en el arte de la pintura, en un orden geométrico latente o manifiesto. (...) Según Jackobs-on, esa analogía funcional era evidente desde el siglo XII, tiempo en que la gramática pictórica se regía por un paradigma distinto del modelo perspectivo; y es ésta, además la que conduciría a Spinoza a tratar la gramática hebreaica more geometrico.”¹⁰⁶

26. D.Velázquez. *Las Hilanderas*. Hacia 1657. Madrid, Museo del Prado.

¹⁰⁴ Segre, Cesare, *Principios de análisis del texto literario*. Ed. Crítica, Barcelona. 1985, p. 367.

¹⁰⁵ *Ibid.*

¹⁰⁶ Damisch, H, *op. cit*, p. 352.



De acuerdo con ello, este autor francés considera en su estudio sobre el desarrollo de la perspectiva en el ámbito renacentista italiano que, a partir del siglo XV,

“la Perspectiva artificialis ha provisto a la pintura de un aparato formal como pueda serlo el de la enunciación, con el que presenta numerosos rasgos comunes”.¹⁰⁷

Desde antiguo se ha percibido esta cercanía o similitud entre lenguaje y pintura, que efectúan operaciones similares de acotación y montaje, por medio de los cuales elevan la materia informe que los sentidos nos proporcionan de la realidad a conocimiento y cultura. A esa proximidad se refería asimismo con nitidez Nicolás Poussin, cuando ya en el siglo XVII expresaba:

“De la misma manera que veinticuatro letras del alfabeto sirven para formar nuestras palabras y expresar nuestros sentimientos, asimismo los lineamientos del cuerpo humano sirven para expresar las diversas pasiones del alma a fin de que trasparezca lo que tenemos en el espíritu”.¹⁰⁸

Con esta óptica, podríamos considerar al cuadro como un *tejido visual artístico*, integrado por el conjunto de relaciones de los elementos de un todo plano percibido por el sentido de la vista, y susceptible de transportar contenidos de índole espiritual. Este *texto* o *tejido* estaría articulado internamente por partes doblemente tensionadas: de un lado, propenden a reclamar protagonismo y autonomía para sí; de otro, tienden a establecer relaciones unas con otras, conformándose en un todo. Más arriba nos hemos referido a esta tensión dinámica entre “homogeneidad” y “heterogeneidad”, señalada por Lotman en su *Semiótica de la cultura* (1996)¹⁰⁹ como inherente al “*texto artístico*”. Junto a esta interconexión interna de las “fibras” del cuadro, y paralelamente, asistimos a una segunda vertiente de esa condición de éste como “tejido”, que es de naturaleza exterior. Por ella, y parafraseando un conocido y algo exagerado pasaje de Julia Kristeva - “*Todo texto se construye como un mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto*”¹¹⁰-, el cuadro puede ser interconexión de un infinito haz de referencias y de ecos de otros cuadros, ya sean del mismo autor o de la misma escuela, de diferentes autores de una misma época o de diferentes épocas. Lo peculiar en el caso de la pintura es que esa condición de “remiendo” de ecos es más aparente que real, debiéndose con más frecuencia las partes que se distinguen acotadas en el interior de un cuadro a las necesidades de manejo del espacio para contener significados que a verdaderos propósitos de cita.

Ese tejido consta obviamente de elementos yuxtapuestos en el espacio, en general visibles, que poseen diferentes grados de autonomía dentro del cuadro, y junto a ellos, otros intuitivos o sugeridos. Y la presencia de estas partes implica una lectura, que puede suponer un riesgo de desunión. En efecto, ese “texto” pintado tiene un orden, el intentado o querido por el pintor, pero es irreducible a él, ya que es finalmente el espectador -cada espectador, en cada época- el que escoge.¹¹¹ La composición es el arma con la que se pretende limitar ese riesgo. Hemos visto que el cuadro mimético es ambiguo, pues simultáneamente busca engañar, negando su condición, y a la vez asume su realidad plana, invocando nuevas subdivisiones planas (marcos), incluyéndolas como cuadros en el cuadro, o, más complejamente, camuflando como tales otro tipo de superficies, según ocurre con los espejos o las ventanas.

Este afán creador de realidad es expansivo, y puede superar los límites del propio cuadro: así ocurre con los cuadros pareados (“*pendant*”)¹¹², los cuadros de espaldas (en los que ambas caras son complementarias y

¹⁰⁷ *Ibid.*

¹⁰⁸ Cit. Arasse, D, *op. cit.*, p. 208.

¹⁰⁹ Lotman, I.M. *La semiótica de la cultura y el concepto de texto*, en *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto* (selec. y trad de D. Navarro). Cátedra, Madrid, 1996

¹¹⁰ J. Kristeva, *Bakhine, le mot, le dialogue et le roman*, en el nº 239 de la revista Critique, publicado en 1967 e incorporado a su *Semiotiké. Recherches pour une sémanalyse*, Seuil, Paris, 1969, p. 143-173.

¹¹¹ Cfr. Arasse, D, *op. cit.*, p. 236.

¹¹² Este término francés -literalmente, “pendiente”, aunque implicando, más bien, dependencia- sirve usualmente para re-





aunque no puedan ser contempladas simultáneamente, reclaman que el espectador interprete similarmente importante lo que se ve como lo que, por estar en la cara contraria, no se ve), o los cuadros separados entre sí, pero pensados, siquiera inicialmente en su emplazamiento original, para referirse el uno al otro, al modo de las esculturas de los pasos procesionales ¹¹³, fenómeno que llega en ocasiones a hacerse evidente, con mayor o menor cantidad y articulación entre las partes, en los retablos. Finalmente, ese tejido también consta de elementos en el tiempo, en el sentido de que ese texto es a la vez letra de otro que se construye simultáneamente en el tiempo, hacia atrás y hacia delante.

Por tanto, esta cualidad de todo texto como conjunto o *tejido de textos* no se limita a la presencia de un texto en otro, sino que, en un sentido amplio, podría considerarse “hacia fuera”, lo que supondría el universo de las influencias más o menos explícitas, y “hacia dentro”, que trataría de percibir las imágenes como un conglomerado de “*subimágenes*”, ya sean éstas propias o ajenas. Dentro del ámbito literario este fenómeno ha sido denominado como “*intertextos*”, es decir, textos otros que en forma de citas o alusiones forman parte de un texto determinado. H.F. Plett, que lo define como “*texto entre otros textos*”¹¹⁴, considera que el *intertexto* carecería de autonomía y que, para que sea un concepto operativo tiene que haber un sistema de indicadores o marcadores que señalen el *intertexto* y unas categorías operativas que sirvan para definirlo. Asimismo, la definición de Plett implica que, si bien todos los “*intertextos*” son textos, éstos no tienen porqué estar necesariamente compuestos de aquéllos. De modo similar, los cuadros a los que hemos denominado de “*segundo grado*” o de “*tercer grado*”, muestran en su interior espacios autónomos a los que podemos considerar *intertextos*, pero no ocurre esto con los cuadros de “*primer grado*”, que aparecen libres de zonas retaceadas en su interior. Éstas se integran en los *de segundo grado* yuxtaponiéndose, y en los *de tercer grado* implicarían que su presencia esté subordinada a la eficacia final de una imagen a la que pertenecen formando un todo verosímil, sea cual sea la capacidad de independencia de la que dispongan. Ya hemos adelantado algunas muestras de la amplia panoplia de posibilidades de que en cuanto a tales marcadores dispone el mundo de las imágenes. Pero, junto a esa riqueza, su ambigüedad dificulta la tarea de establecer esas tipologías operativas.

Toda una profusa serie de categorías han surgido en torno a este mundo de la *Intertextualidad*, palabra que etimológicamente alude a interconexión, interferencia. Formulada por Kristeva en el artículo antes citado, si bien se hace derivar de Batjín, el desarrollo de su aplicación desemboca en universos tan inabarcables como el establecido por Gérard Genette en *Palimpsestos* (1982), donde se llega a redefinir el objeto de la poética, que ya no sería el texto, sino la *transtextualidad* o trascendencia textual del texto, e indica cinco tipos de relaciones *transtextuales*. Tal como recoge José Enrique Martínez Fernández, estas modalidades pueden ser: una relación de *copresencia* entre dos o más textos (abarcando desde la cita al plagio o la alusión), una relación que el texto mantiene con su *paratexto* (título, prólogo, epílogo, notas al margen), una relación a que se refiere como *Metatextualidad* (entendiendo por tal la que mantiene el texto con otros que tratan sobre él, lo que cae de lleno en el ámbito de la crítica en un sentido amplio), una relación que denomina de *Hipertextualidad* (que se referiría a la que conecta un texto -*Hipertexto*, B- con un texto previo

ferirse a cuadros separados que han sido concebidos por su autor como pareja. Por encima de sus bordes delimitadores, éstos suelen presentar, en mayor o menor medida, una continuidad espacial que contribuye, ambiguamente, a unificarlos.

¹¹³ Es este también el caso de ciertos conjuntos narrativos de Rubens, como la *Asunción de la Virgen* (1611, Londres, Buckingham Palace), realizada según el modelo establecido por Tiziano con su *Asunción* (1516-18) de la Iglesia dei Frari de Venecia, (pero en la que, a diferencia del cuadro del veneciano, Dios Padre no aparece en el lienzo, de modo que la Virgen dirige su mirada más allá del cuadro, hacia una imagen esculpida colocada encima de ella).

¹¹⁴ Plett, H.F.: *Intertextualidades*, Criterios, ed. especial, julio 1993, p.65-94.





-*Hipotexto*, A- en el que se integra de modo diferente al comentario y cercano a la *copresencia* a la que nos referíamos al principio, y que aparece aquí con la especificidad propia de cuando hay transformación de un texto anterior e imitación estilística), y, por último, una relación de *Architextualidad*, término con el que Genette se refiere al conjunto de caracteres generales que configuran el carácter de la obra, como es el caso de los géneros literarios.¹¹⁵

Algunos autores han considerado que tras esta clasificación de *Palimpsestos* cabe distinguir, sin necesariamente enfrentarlos, un concepto amplio y otro restringido de *intertextualidad*: ampliamente, se referiría a la actividad verbal como *huella* (reiteración, lo ya dicho) de textos anteriores, recogería todos los apartados analizados por Genette y concebiría al texto como cruce de textos, al modo de Kristeva y Barthes, mientras que en un sentido restringido “*habla de citas, préstamos y alusiones concretas, marcadas o no marcadas (...), implica la presencia de textos injertos en otro nuevo del que forman parte*”.¹¹⁶

Es en este sentido restringido en el que nos interesamos en este trabajo, insistiendo en que la mayor parte de las zonas retaceadas- marcadas- en los cuadros contienen ante todo parcelas de cuadro propio, más que préstamos de autoría ajena. Así pues, en la imagen figurativa, el “*intertexto*” es sobre todo una apariencia derivada de su propia construcción, que sólo en contadas ocasiones es una cita literal. Por el contrario, frecuentemente es sólo una supuesta cita o algo que, recortado en el ¹¹⁷interior del cuadro, tiene las trazas de poder serlo - pues el marco interior remite a ello-, pero no es sino una parte de éste, aparentemente escindida del resto por razones constructivas, y en las que está siempre presente esa ambigüedad.

Por ello, podríamos considerar apropiada para las necesidades de este estudio la definición por la que J. E. Martínez Fernández se refiere a la *intertextualidad* como a “*las relaciones entre textos que se establecen dentro de un texto determinado*”¹¹⁸, centrándonos en las tareas de construcción de ese texto total a partir de la coordinación de las partes más o menos autónomas que lo componen e, igualmente, en el sentido o significado que es la razón última de su presencia en el cuadro. De ahí que de esta tipología nos interesaremos por el fenómeno de la *copresencia*, junto a la relación que el “*texto artístico o plástico*” mantiene con su *paratexto*, y la *Hipertextualidad*, aunque consideramos ésta coincidente en parte con la primera, y no pretendiendo acercarnos al inabarcable mundo de las fuentes o las influencias.

Con respecto al primer apartado señalado por Genette, y dada la naturaleza de la imagen, haremos hincapié, por una parte, en que cuando lo citado es realmente un cuadro preexistente- el equivalente de lo que literariamente se ha denominado *voces ajenas* o *voces enmarcadas*-, incluso si se trata de un cuadro del mismo autor que lo reproduce, es inseparable esa *copresencia* de una actividad de *hipertextualidad* en el sentido referido, pues siempre la cita implica una revisión de lo citado, mostrando una cara o faceta en su relectura que lo hace apropiado para estar presente en el nuevo cuadro. Igualmente, es necesario reiterar que, con frecuencia, lo que vemos como cita no es tal, de modo que ciertas partes del cuadro, por su delimitación, aparecen, sin serlo, como si fueran citas.

En este sentido, son tan abundantes los fenómenos de *copresencia* en los que la cita es ficticia, de manera que el cuadro o dibujo mostrado dentro de un cuadro que lo contiene no existe previamente, como los casos en los que la cita reproduce realmente un cuadro ajeno. Encontramos casos de ambas posibilidades en pintores como Vermeer, autor de cuadros en los que aparecen incluidos cuadros (o, más

¹¹⁵ Genette, G. *Palimpsestos. La littérature au second degré*. Paris, Seuil (Taurus, Madrid, 1989). Cit por Martínez Fernández, J.M., *op.cit*, p. 62.

¹¹⁶ *Ibid*, p. 63.

¹¹⁷ *Ibid*, p. 54.

¹¹⁸ *Ibid*, p. 74.





frecuentemente, mapas) que son preexistentes, ajenos y reconocibles, pero también de otros que, como los interiores enmarcados por puertas, o los espejos, son ilocalizables en el mundo real y jamás ha existido fuera del cuadro que lo contiene.

Igualmente, como citas de obras reales preexistentes se muestran los cuadros reproducidos en lienzos que recogen series o colecciones de cuadros, copias en miniatura de originales ajenos a los que se proponen reproducir fielmente, pues esa es precisamente su función, como la serie de cuadros realizados por David Teniers en torno a 1647 sobre las colecciones de la Galería de Bruselas del archiduque Leopoldo Guillermo (II 27). Lo mismo sucede cuando los que aparecen son cuadros probablemente inventados, al modo de los presentes en los gabinetes de Frans Franken II (1636, Viena, Kunsthistorisches Museum, II.216), o híbridos inextricables, como los cuadros incluidos en la serie de las *Alegorías de los Sentidos* (II.213, 215), de Rubens y Brueghel, donde se incluyen cuadros ajenos, reproducciones de propios preexistentes y cuadros ficticios. Incluso pueden mostrarse en el interior de cuadros otros en miniatura, que parezcan citas de pintores ajenos y sean en realidad originales realizados por una colección de autores reunidos para la elaboración de una sofisticada miscelánea, al modo de un museo de miniaturas de autoría auténtica.

En estos casos resulta tan importante como la *copresencia* de los temas del cuadro contenedor y el cuadro contenido la posibilidad de contraste entre ambos, ya se base éste en el diferente soporte y distinta técnica (es el caso de los dibujos o grabados pintados dentro de cuadros), ya en disímiles cualidades expresivas y estilísticas (como hemos visto en el retrato de niño de Caroto), ya en la comparación entre la tridimensionalidad aparente de las esculturas incluidas dentro de cuadros y las dos dimensiones a las que forzosamente se limitan al ser traducidas a pintura.

Pero como *copresencia*- ya sin *hipertextualidad*- puede también considerarse el conjunto de fenómenos producidos a raíz de las separaciones más o menos radicales y más o menos explícitas que suceden en el interior de los cuadros, mostrando simultáneamente partes que podrían estar escindidas y que funcionan dentro de la imagen de modo similar al lienzo que empieza a pintar Vermeer en la habitación donde transcurre la *Alegoría de la pintura*. Se incluirían en este ámbito todo el amplio universo de los *microtemas*, las zonas retaceadas dentro del cuadro por medio de bordes irregulares, las separaciones claramente indicadas por fronteras marcadas, e incluso los cuadros producidos por yuxtaposiciones de partes.

Finalmente, debemos traer también aquí el amplio grupo, muy rico en posibilidades formales y de significado, constituido por las zonas que, estando enmarcadas en el interior del lienzo, no quieren ser leídas como cuadros en el cuadro, ya sean contornos que se abren a huecos, (ventanas, arcos o puertas), ya sean marcos que contienen superficies reflectantes (espejos). Unos y otros gozan de una cierta autonomía, y pueden ser comparadas con los cuadros del propio autor insertados dentro de un cuadro mayor.

Respecto al segundo punto establecido por Genette y que nos parece de aplicación útil para nuestro estudio, consideraremos como "*paratextos*" dos líneas muy diversas entre sí. Por un lado, y en un sentido literal, atenderemos a la relación del cuadro con textos efectivamente presentes en ellos y a su alrededor. Nos fijaremos así en la relevancia de los textos insertos en los cuadros recurriendo a todo tipo de excusas. Éstas pueden ir desde la presencia de textos en las marcos a frases que se supone pronuncian los protagonistas de la escena, flotando en el cuadro como los sonidos lo hacen en el mundo real, y desde inscripciones superpuestas a la imagen hasta textos depositados sobre superficies efectivamente pintadas, constituidas en cuadros escritos dentro del cuadro pintado. Por otra parte, y en un sentido que traduce el término al ámbito de las imágenes, podemos considerarlo como referido a lo que, perteneciendo también a ese mundo, es externo al cuadro, pero no ajeno a su significado. Sería el caso de las relaciones de los cuadros pareados o *pendants* y el de dípticos o trípticos que constituyen una unidad.





27. David Teniers. *Galería de Bruselas del archiduque Leopoldo Guillermo*. 1647. Madrid, Museo del Prado.



CAPÍTULO II:

Finalidades del arte de tercer grado.

Este conjunto de recursos, por medio de los que se hacen efectiva la *copresencia* de textos (que puede o no conllevar *hipertextualidad*, según sean citas reales o sólo -y en un sentido muy amplio-, lo parezcan), y de *paratextos*, que dan lugar a lo que hemos llamado arte “*de tercer grado*”, se presenta de modo tan inmediato y natural al autor en cualquiera de las diferentes artes que, con frecuencia, tanto a nivel histórico, esto es, dentro de un caudal de civilización, como personal, en el transcurso de la vida creativa del autor, comienza por ser usado de modo inconsciente o intuitivo. Y esto ocurre no sólo como recurso formal o estructural, sino también en el nivel narrativo o simbólico. El músico que compone una obra descriptiva que “represente” la vida campestre incorporará de modo normal sonidos de la naturaleza, más o menos reelaborados dentro de su partitura, haciendo así que en “su” música hable “otro” músico. El novelista que ponga en boca de un personaje algo que éste refiere que ha sido dicho por otro interlocutor percibirá quizá ya, releyendo lo escrito, que ha venido a parar a un juego de espejos o de ocultaciones, en el cual el personaje se convierte en novelista y éste en Dios, juego que se evidencia conscientemente en autores como Tasso, Cervantes o Shakespeare, y en obras como *Niebla* (1914), de Miguel de Unamuno o *Seis personajes en busca de autor* (1921), de Luigi Pirandello.

Igualmente, hemos visto que el pintor percibe una realidad integrada por elementos que, por sus contornos o sus contenidos, son susceptibles de ser leídos por el espectador de modo ambiguo, ya como meros objetos representados, ya como imágenes que representan a su vez. El pintor que representa dentro de su cuadro un lienzo que otro pintor está supuestamente ejecutando, realiza en principio una actividad idéntica a la que haría reproduciendo un árbol, pero a la vez se ocupa en algo enteramente distinto. En efecto: si el objeto de la representación es un pintor elaborando una imagen, el autor que lo pinta ejecuta una actividad reflexiva por la que accede a una autoría que está por encima de un primer nivel creativo, que manipula la realidad inmediatamente presente a él, convirtiéndose en un dios creador de una naturaleza particular, cuyos confines se circunscriben al cuadro.

Encontramos la plena conciencia de esta actividad reflexiva en el mundo barroco, del cual mostraremos dos ejemplos que la ilustran de dos modos diferentes. El silencioso cuadrillo (II.28) en el que Hendrick Pot nos deja ver *El pintor en su estudio* (1650 aprox. La Haya, Haags Gemeentemuseum, Colección Bredius) ha dispuesto, como cabía esperar, los elementos integrantes de modo que organicen un conjunto sólidamente compuesto. Así, una línea horizontal (formada por la mesa donde reposan las piezas de una *vanitas*, la zona de apoyo del cuadro que pinta el pintor y la parte superior del respaldo de la silla en la que éste trabaja), divide el cuadro casi por su mitad. Una serie de verticales (el lateral izquierdo iluminado de la mesa, los confines del mapa de la pared y del cuadro en el caballete, las patas de la silla), lo contrarrestan. Este equilibrio se ve dinamizado por la estructura del caballete, oblicua a la vertical, con una disposición triangular que encuentra su eco en la que preside el cuadro entero, formada por el contrabajo y la línea que desde su mango sube hasta el vértice superior izquierdo del mapa, para llegar hasta la mitad del borde superior del cuadro, y la que desde aquí desciende hasta la esquina superior derecha del mapa y continúa por la espalda del pintor ocupado en mezclar los colores de su paleta. Pero, paralelamente, Hendrick Pot ha procurado que esos objetos tengan una disposición de la que el pintor -dentro- del- cuadro pueda hacer un uso óptimo, reencuadrando de nuevo esa “realidad pintada” en el interior de su lienzo, que es mostrado enteramente en paralelo al Plano del Cuadro “anfitrión”, y cuyo formato es una exacta réplica reducida de éste, para así recalcar la similitud entre lo que hace la criatura dentro del mundo pintado y el creador al originar ese mundo.



28. H.Pot. *El pintor en su estudio*. 1650. La Haya, Haags Gemeentemuseum, Colección Bredius.

Si en el cuadro de Pot se parte de esa similitud formal para de ahí inducir al espectador a una reflexión sobre la cercanía entre lo que ocurre fuera del cuadro y dentro de él, una intención próxima, pero con mayor carga conceptual, está presente en el lienzo (II.29) donde Bartolomé E. Murillo muestra *El origen de la pintura* (hacia 1660-1665. Museo Nacional de Arte, Bucarest). Realizado en 1660, con ocasión de su designación como “mayordomo” de la Academia de Pintura de Sevilla, ilustra la fábula de Plinio o la versión de ésta que en sus *Institutio Oratoria* hace Quintiliano: dos personajes están frente a un muro en el que se proyectan sus sombras, y uno de ellos está dibujando con un instrumento la sombra del otro. Esta representación del relato, que explica el comienzo de la pintura

como una primera tarea de calco de la realidad por medio de la silueta que conserva la forma fugaz de una sombra, no deja de ser, también, una variación del tema de pintor pintado mientras pinta, y produce en el espectador una extraña zozobra, que no está presente en la realidad, donde las sombras existen *per se*, producto de la luz: la sombra que está siendo repasada, en cierto modo, está siendo “pintada”. Esto debería ser lo normal en un cuadro, pero que esa sombra esté pintada mueve a intuir una diferencia con la otra sombra, que no lo está, colocándose así en un nivel distinto de realidad. Si esto es así, ¿no existiría esa sombra caso de no ser pintada. ? Y ¿quien ha pintado la otra sombra. ? Si hay una equivalencia implícita entre la tarea del personaje que siluetea y la del propio Murillo pintando, quien pinta la sombra que arroja el pintor ha de ser, necesariamente, el Dios que, en términos de Unamuno, sueña al pintor. O, visto de otro modo, convierte al pintor en dios creador de su mundo pintado.

No hay juego más antiguo que éste, ninguna aspiración la supera. El *Génesis* describe a Dios completando la tarea de su Creación con la del hombre - *Y dijo Dios: “Hagamos al ser humano a nuestra imagen, como semejanza nuestra”*¹-, con lo que éste pasa a convertirse en rey de lo creado. Desarrollando esa semejanza con el modelo divino, pronto se hace presente en el hombre el propósito de, no contento con la simulación de crear, intentar hacerlo realmente, vulnerable a la tentación de “ser como Dios”. Desde esta perspectiva somos, pues, imagen de Dios y *cuadro-en-el-cuadro*, réplica en un paisaje que es el mundo creado, curioso *pseudoautorretrato* divino dentro de su propia obra. Por ello mismo, todo cuadro humano sería un *cuadro dentro del cuadro* de la Creación. Más aún: nosotros, imágenes y protagonistas del lienzo de la Creación, somos portadores de imágenes, el mundo entero reflejado en nuestra retina. *Zum Sehem geboren/ Zum Schauen gestellt* (“Nacido para ver/ puesto para mirar”) dice Linceo en el *Fausto* de Goethe.²

Esa condición del mundo como imagen nos ha hecho buscar su original, como lo hay de aquello que el pintor copia en su cuadro, extrayéndolo del mundo real. La conciencia de que el tamaño resulta relativo al término con el que se compara y a la distancia a la que se encuentra lo percibido del observador nos avisa de la complejidad de lo pequeño y de la pequeñez comparativa de lo enorme. Y si el cuadro pintado forma parte del cuadro de la Creación, perfectamente puede contener en sí un nuevo cuadro. De modo real, ese es el caso de iconos encastrados dentro de imágenes figurativas, o el del grupo escultórico de *Gérome ejecutando Los Gladiadores* (II 30), en el que su yerno Aimé Morot le homenajea, añadiendo un

¹ *Génesis*, 1, 26

² Goethe, Johann Wolfgang, *Faust*. Th. Knaur Nachf, Leipzig, 1929. Szene III, *Tiefe Nacht*, p.468.





retrato suyo a un grupo escultórico que aquél había dejado en su taller (Paris, Museo de Orsay). Nada tiene de extraño que si esa interacción se da en el mundo “real” pueda ser utilizada por el pintor, ya sea simulándolo todo, esto es pintándolo, ya sea confundiendo al espectador con el juego de que no distinga qué es real y qué pintado. Bien a las claras lo deja dicho Pacheco: “*La pintura es aparente y engaña*”.³

Tanto si su uso es consciente y premeditado como si no, pueden señalarse dos tipos de intenciones por las que se recurre al uso de imágenes dentro de imágenes:

1. Motivos formales.

Por debajo del contenido o el significado de una imagen, la superficie en la que ésta se muestra presenta una distribución de formas que han de buscar el equilibrio por sí mismo, al tiempo que han de procurar expresar ese propósito profundo que da sentido a la existencia del cuadro. Indica al respecto R. Arnheim que “*la imagen se ve penetrada por una configuración abstracta de formas o, más precisamente, de fuerzas*”.⁴ Toda una serie de motivaciones de índole estructural o compositiva pesan en el criterio del autor a la hora de organizar esas fuerzas por medio de divisiones en el conjunto de la superficie plana del cuadro. Ya en el siglo XVII, el pintor y tratadista Roger de Piles insistía en que el “*Todo ensamblado*”, al que nos hemos referido más arriba, es “*el resultado de las partes que componen el cuadro*”, corolario que no debe concebirse como si estuviera “*compuesto de varias unidades independientes e iguales entre sí*”.⁵ Será preciso, pues, encontrar formas de unir jerárquicamente a las partes, tarea especialmente necesaria cuando esas partes evidencian una gran autonomía, que es justamente lo que ocurre en el conjunto de artificios que estamos analizando.

Hemos visto que, en ocasiones, el cuadro se organiza de modo que muestre un mundo en el que ninguna de sus partes pueda ser leída como autónoma, como ocurre con un paisaje que consista en una línea de horizonte con un árbol y una casa, que no por casualidad es una típica estampa infantil. Como espectadores, podremos contemplar cada elemento por separado, atendiendo a la calidad mimética o pictórica de cada detalle, pero todos los ingredientes del conjunto participan “lealmente” de la intención del pintor que procura, elaborando una imagen del tipo que hemos dado en llamar de “*primer grado*”, seducir a nuestro ojo mostrándole un espacio ficticio sin solución de continuidad. Nada escapa de esa entregada participación en el engaño, incluso en el caso de que, por estar excesivamente elaboradas las partes, o deficientemente ejecutada la perspectiva aérea, y sin la adecuada pérdida de nitidez y protagonismo de sus elementos como producto de la distancia, no acabe de consumarse el engaño. Pero nada juega ambigua o simultáneamente a ser, de un lado, parte del engaño y, de otro, a traicionar el empeño del conjunto, constituyéndose en elemento protagonista y segregado.



29 .B. Murillo. *El origen de la pintura*. Hacia 1660-1665.
Museo Nacional de Arte, Bucarest.

³ Francisco Pacheco, *Arte de la Pintura, su antigüedad y grandezas*, Simón Faxardo, Sevilla, 1649. Libro I, pag 43.

⁴ Arnheim, R, *El pensamiento visual*, p. 283.

⁵ Cit. Arasse, D, *op.cit*, p. 242.





Así parece ocurrir con la *Vista de Delft* (hacia 1660. La Haya, Mauritshuis), de Vermeer. Podemos disfrutar analizando (II.31) cada casa del portentoso conjunto de edificios que configuran el perfil de la ciudad frente al canal, pero todas ellas parecen permanecer - incluso la “mancha amarilla” que entusiasmó a Proust -⁶, sometidas a la disciplina del todo. En la medida en que la intención del pintor era organizar su lienzo de acuerdo con la directriz albertiana del cuadro como ventana, nada matizaría o interferiría en esa lectura. Pero, dentro de esa imagen enteramente natural, Vermeer ha incorporado un elemento que, sin añadir artificio ni alejarse de la realidad, empieza a desafiar al “*todo- ensamblado*” prescrito por de Piles: la línea horizontal que atraviesa el formato apaisado del paisaje nos muestra un fragmento de realidad que ha sometido a otro, utilizando la terminología de Genette, a una traducción *hipertextual*. Reflejada en el agua de esa mitad inferior, la silueta de la ciudad se ha convertido en una fantasmagoría (una *phantasmata* platónica) de sí misma, y Vermeer ha pintado un eco de esa fantasmagoría. Sin dejar de formar parte de ese todo, una parte de la imagen es “pintura”, y la otra, invertida, es “pintura de una pintura”, estableciendo un conjunto simétrico pero variado, lo que garantiza al tiempo el interés de lo mostrado y la equilibrada paz y serenidad que lo impregnan

El propio pintor de Delft nos puede servir de complemento con otro cuadro (hacia 1657. Amsterdam, Rijksmuseum), donde representa una calle con una casa mostrada frontalmente (II.32), ejemplo de su habilidad para aprovechar formas reales que introducen parcelaciones, sirviéndose de ellas para estructurar el cuadro. Vemos aquí un paso más en el camino por el que la propia realidad genera zonas que, sin dejar de ser reales, al ser traducidas a pintura pueden producir en el interior de la superficie del cuadro partes retaceadas que se comportarán de modo ambiguo dentro de ese “*todo- ensamblado*”. La red de rectángulos, de diferentes formas y tamaños, que tapizan la superficie del lienzo- que incluso ha servido reiteradamente para establecer equiparaciones de este autor con el también holandés Mondrian⁷- son como un eco del formato del cuadro, de modo que los bordes verticales y horizontales de las ventanas, al reproducir las del marco del propio cuadro, lo dividen y lo estructuran como si fuera una cuadrícula incompleta y discontinua.

Para conseguir este resultado puede suponerse que Vermeer ha debido alterar parte de las proporciones que se presentaban ante sus ojos, poniendo una cuidadosísima atención en la dosificación de las repeticiones, pues sin ellas el cuadro no disfrutaría del efecto casi musical de “variación” sobre un tema. Al mismo tiempo, ha recurrido a una cuidada elección del encuadre, para así evitar el hastío de una repetición abusiva, hurtándonos dramáticamente el borde derecho de la ventana superior y la mitad de la inferior. Ésta queda así convertida en un rectángulo que creemos ver simétrico al de la izquierda, pero que es incomparablemente más estilizado. Igualmente, huyendo de una excesiva simetría que condujera al aburrimiento, ha desplazado el conjunto de la fachada a la derecha del cuadro, quedando la izquierda ocupada por las vistas de la casa del fondo, más pequeñas y triangulares, y el cielo, orgánico, carente de verticales y horizontales. Finalmente, el pintor ha procurado variar las dimensiones y el color de las tres puertas, ha evitado que el marco superior de dos de ellas sea una recta paralela a lo bordes horizontales del



30. Aimé Morot. *Gérome ejecutando Los Gladiadores*. Museo de Orsay..

⁶ Proust, Marcel, *En busca del tiempo perdido. La prisionera*, Tomo 2, Obras Completas, p. 452,

⁷ Clark, Kenneth, *Civilización*, Alianza Editorial. Madrid, 1979, p. 308.





cuadro y, dando vida a la trama de formas rectangulares, ha poblado dos de las puertas con figuras. Toda esta eficaz modulaci3n le ha servido para organizar un conjunto cuyo equilibrio formal conduce a una impresi3n espiritual. De este modo, en palabras de Valeriano Bozal

“lo que hace el artista no es representar, identificar este o aquel edificio (...) sino plasmar ese efecto de fugacidad y, a la vez, de duraci3n, que caracterizará a su pintura”.⁸

Tanto en un caso como en otro- y, seg3n veremos, de modo gustoso para la mentalidad barroca-, las divisiones o separaciones pintadas, al tiempo que se constituyen en armaz3n estructural del cuadro, se convierten en elementos ambiguos: la ciudad reflejada en el río es un juguete3n efecto simétrico dentro del cuadro; las puertas son, efectivamente, puertas, pero pueden perfectamente ser cuadros incrustados en la fachada, pues, de serlo, su aspecto quizás resultara idéntico. Y, al recordarnos, dentro de su realidad pintada, que una parte podría no ser “real”, sino pintura, el cuadro entero escapa de su condici3n de ventana o representaci3n de “primer grado” y se convierte en un tel3n: podríamos imaginar que sólo es real el hueco de la puerta, y todo lo pintado, cielo incluido, es un trampantojo dispuesto sobre una pared, y que es ese trampantojo lo que el pintor “copia”. Así, cumplido el propósito de integrar los elementos, el cuadro de “tercer grado” termina, una vez que nos ha hecho disfrutar completando su engaño, por devolvernos a la evidencia de la decoraci3n extendida sobre una superficie plana, de modo similar a actores que, habiéndonos hecho vivir otra vida durante la representaci3n, se quitan los bigotes postizos para saludar, sudorosos y sonrientes, al público.

Repetidamente nos hemos referido a la tensi3n dinámica en la que bascula el texto entre los polos constituidos por la homogeneidad y la heterogeneidad, tensi3n de la que el cuadro de Vermeer sería un buen ejemplo, con su sólida red de verticales y horizontales, que se equilibra y dinamiza con algunas diagonales. Tal como insistentemente recuerda Arnheim, este criterio organizativo cartesiano constituido por rectas perpendiculares es uno de los dos soportes sobre los que descansa el equilibrio de un cuadro⁹. Junto a éste, el orden concéntrico organiza los elementos de la imagen en torno al centro de la misma, como si fuera una onda expansiva que desde ese centro irradia hasta sus confines. Interactuando con esta doble estructura de referencia, lo representado dentro del cuadro vive en y de la tensi3n entre la tendencia autónoma de cada parte y la coordinaci3n con el resto de las partes que integran el conjunto. La composici3n descansa sobre las tensiones que se establecen entre diversos elementos de la imagen que actúan como núcleos de fuerza. A estos centros visuales se aña de otro centro: el yo del espectador. Unos y otro se organizan en torno a un centro de equilibrio.

Las formas retaceadas que en el interior del cuadro se erigen como formatos más o menos reconocibles, como *voces enmarcadas*, obligan al cuadro a incorporar un riesgo y un atractivo aña dido a ese juego ya de por sí delicado. En todo momento requerirá finura el entramado de partes que se presentan como diferenciadas dentro de un conjunto, al estar recortadas por bordes internos que juegan a ser marcos. Insistiendo en ese riesgo, ya Roger de Piles señalaba como inaceptable que la unidad del cuadro se disloque a capricho del espectador, indicando que

“no procede otorgar a la mirada la libertad de vagar sin rumbo, porque, si se detiene al azar en uno de los extremos del cuadro, estaría actuando contra la voluntad del pintor”.¹⁰

⁸ Bozal, Valeriano, *Vermeer*, Tf Editores, Madrid, 2002, p.159.

⁹ Arnheim, R. *El poder del centro*, p. 9-12.

¹⁰ Cit. Arasse, D, *Op. cit.*, p. 241.





Para analizar esta exigencia nos serviremos del complejo juego de espejos en el que se basa el grabado que Jan Saenredam realiza a partir de una obra de Hendrick Goltzius, *El artista y su modelo* (Londres, British Museum). En él coexisten (II.0) las realidades del modelo (realidad primera de la que parte la imagen), espejo (*cuadro en el cuadro* todavía perteneciente a esa realidad primera, pero de modo más ambiguo) y cuadro que pinta el pintor (*cuadro en el cuadro* propiamente dicho, si bien de similar autoría de Saenredam que el conjunto al que pertenece, y que constituye ya una segunda realidad). Esta multiplicidad de puntos de vista y de imágenes enmarcadas es reunida por el artista en una sola imagen, agrupándola dentro de un óvalo ligeramente desplazado del centro del formato rectangular que los contiene, reduciendo con ello el alto riesgo de dispersión y garantizando la unidad. Y se ha servido de dos mecanismos para que el movimiento de la mirada sobre la imagen perciba los diferentes focos de atención de modo dinámico, pero organizado: por un lado, contrapone los dos soportes de imágenes, espejo y cuadro, insertos dentro de su grabado, en torno al eje central; por otro lado, más sutilmente, hace que la mirada recorra la superficie, describiendo una “S”, desde la parte inferior izquierda, con el pie del ángel y la mirada de éste hacia la modelo, su reflejo en el espejo y la cabeza del pintor, dirigiéndose finalmente hacia el cuadro en el que éste elabora, culminando el conjunto, la realidad con su arte. Desde allí, la mirada escapa con (y como) el vuelo del pájaro del borde superior derecho.

Será pues necesario, tal como recomienda De Piles, “*fijar la mirada*”¹¹. Y, con esa intención, el centro del cuadro es un lugar sin rival. Por ello, en ocasiones, como ocurre en el *Retablo de Pésaro* (II. 455), de Giovanni Bellini, o en *Zapatillas*, (II.33), de Samuel van Hoogstraten, la inclusión organizada de los espacios enmarcados en el interior del cuadro aprovecha la potente unión que les garantiza compartir el centro con el formato que los contiene, y que es buscadamente similar al suyo. Este efecto especular, producido en profundidad (hacia dentro), entre la imagen continente y la contenida, recuerda al de las muñecas rusas, procedimiento de integración de las zonas retaceadas o enmarcadas que insiste en aprovechar el axioma, recordado por Arnheim, de que cuanto más simple es un objeto, más sencilla es la estructura de su interacción con el espacio circundante.¹²

2. Razones simbólicas y narrativas.

Si bien desde un punto de vista meramente material podríamos considerar al cuadro como una superficie plana coloreada de acuerdo con ciertas reglas, superado ese nivel no es sólo que un cuadro sea mucho más que eso, sino que, de algún modo aspira a ser todo menos eso, o dicho mejor, aspira a ser Todo. Valdría aquí para la pintura el aserto de Stéphane Mallarmé: “*el propósito del mundo es un libro*”.¹³ Si ese es también el objetivo del cuadro, ser el mundo, cuanto mayor sea el haz de referencias, reales o simuladas, que lo relacionen con otros cuadros, con otros significados, mayor será su carácter poliédrico de cifra del mundo, en un esfuerzo acumulativo y bulímico coincidente con lo indicado por Joseph Brodsky en el sentido de que “*quizá, sencillamente, el arte no sea sino una reacción del organismo frente a las limitaciones retentivas*”.¹⁴ Dentro de ese esfuerzo, las imágenes inscritas dentro de otras remiten, de manera en buena medida inconsciente, a una serie de hondas inquietudes y aspiraciones que, aunque se sirven de las herramientas propias de cada arte para ser expresadas, van más lejos de su materialidad concreta, lo que explicaría la presencia de fenómenos semejantes en diferentes campos artísticos. Trataremos de señalar algunas de ellas, procurando subrayar cómo unas desembocan en otras.

¹¹ Cit. *Ibid*, p. 241.

¹² Arnheim, R. *Op. cit*, p.15.

¹³ Cit. Borges J.L. *Flaubert y su destino ejemplar*, en *Discusión*. Alianza Editorial. Madrid, 1985, p. 127. Frederic Chase se refiere a esta frase en su estudio *Stéphane Mallarmé* -St. Aubyn, 1969- como procedente de una carta que Mallarmé escribe a Jules Huret, y que éste cita en su obra de 1891 *Enquête sur l'évolution littéraire*.

¹⁴ Brodsky, J. *Marca de Agua. Apuntes venecianos*. Edhasa, 1993, p. 25.





a. La realidad entera como imagen.

Sabida es la desconfianza platónica acerca del valor de las imágenes, concepción basada en la idea de que el entero mundo físico es ya de por sí una imagen o sombra del ideal, que es el verdaderamente real. Percibimos éste como en un espejo degradador, el de las apariencias que presentan los seres en el mundo llamado “real”. Platón describe esta circunstancia en su diálogo *La República*, cuyo conocido pasaje de la Caverna, a modo de parábola sobre la naturaleza de los seres del mundo real y del conocimiento de ellos que nos es dado, parte de la suposición de unos hombres relegados a conocer sólo por medio de la percepción de las sombras proyectadas por los objetos reales contra una pared. Así, se pregunta Platón:

“Cuando uno de ellos fuera desatado y obligado a levantarse súbitamente y a volver el cuello,(...) ¿qué crees que contestaría si le dijera alguien que antes no veía más que sombras inanes y que es ahora cuando, hallándose más cerca de la realidad y vuelto de cara a objetos más reales, goza de la visión más verdadera, y si fuera mostrándole los objetos que pasan obligándole a contestar a sus preguntas acerca de qué es cada uno de ellos? ¿No crees que estaría perplejo y que lo que antes había contemplado le pareceríamos verdadero que lo entonces se le mostraba?”



31. J. Vermeer. *Vista de Delft*. 1660. La Haya, Mauritshuis.

Y continúa:

*Necesitaría acostumbrarse, creo yo, para poder llegar a las cosas de arriba. Lo que vería más fácilmente serían ante todo las sombras; luego las imágenes de los hombres y de otros objetos reflejados en las aguas, y más tarde los objetos mismos.”*¹⁵

Ya antes se ha referido Platón al mundo visible según el grado de claridad y oscuridad:

*“Llamo imágenes (eikona) ante todo a las sombras (skias) y en segundo lugar a las figuras que se forman en el agua (phantasmata) y en todo lo que es compacto, pulido y brillante, y a otras cosas semejantes”*¹⁶

Y, más adelante, aclara por medio de su interlocutor que con ellas se refiere a las “apariencias, pero no existentes en verdad”, a lo que añade “y entre los artífices de esta clase está sin duda el pintor;(…) y dirás, creo yo, que lo que él hace no son seres verdaderos.”¹⁷ La imagen pintada no podrá ser, pues, sino pura apariencia carente de realidad, sombra de una sombra:

*“Atiende ahora a esto otro: ¿A qué se dirige la pintura hecha de cada cosa? ¿A imitar la realidad según se da o a imitar lo aparente según aparece, y a ser imitación de una apariencia (...)? Bien lejos de lo verdadero está el arte imitativo; y, según parece, la razón de que lo produzca todo está en que no alcanza sino muy poco de cada cosa y que este poco es un mero fantasma.”*¹⁸

¹⁵ Platón, *La república o el Estado*. Edición Miguel Cande. Espasa Calpe, Madrid, 1995. 515 c, p.301.

¹⁶ *Ibid*, 509 c, p.297..

¹⁷ *Ibid*, 597e, p.409.

¹⁸ *Ibid*, 598 b, p.409. Stoichita reproduce este párrafo como: *Y el motivo por el que puede presentarlo todo es que desdeña la*





Todo es pues, para Platón, imagen, en el sentido de engaño o fantasma, de modo que la imagen elaborada por un artífice lo es doblemente. Este criterio de desconfianza hacia la efectiva consistencia real del mundo, que tiñe de sospecha añadida a la tarea de reproducción de ese mundo realizada por el arte, ha tenido una larga repercusión. Así, se continúa en Plotino, aunque éste posea un concepto más elevado de la actividad artística, basado en que al ser ésta producto de la mente del artífice, enmienda a la naturaleza y, así iluminada, la acerca a la presencia de lo Uno. Pero, pese a este aprecio, un eco del desdén platónico hacia los productos del arte se encuentra en su negativa cansada a ser retratado, no deseando ver reproducida su imagen, sombra o eco de un otro más real, abrumando al mundo con pálidas réplicas.



32. J. Vermeer. *Calle de Delft*. Hacia 1657.
Amsterdam, Rijksmuseum.

Resuena también la desconfianza platónica en San Pablo cuando dice “*Ahora vemos como en un espejo*” (Cor, I, 13, 12)- a la que volveremos más adelante-, queriendo indicar que la realidad es la imagen deslucida del mundo transfigurado, que conoceremos al resucitar. Pero precisamente esta suspicacia, epistemológica, metafísica o teológica, está detrás de que la presencia de imágenes en el interior de otra imágenes, al tiempo que tradicionalmente implicaba la insistencia porfiada y culpable en un error, permitiera también convertirlas paradójicamente en develadoras de esa condición de sospechosa *eikona* de la realidad misma. Al mismo tiempo, inducía en el espectador la sospecha (o el juego) de que si las imágenes contenidas dentro del cuadro, consideradas reales por los personajes del mundo virtual por él creado, son sólo virtualidades, las que conforman nuestro mundo quizás puedan serlo también.

b. La realidad como imagen que conduce hacia Dios.

Es justamente como resonancia del neoplatonismo el que encontremos en escritores como Dión Crisóstomo, Máximo de Tiro o Plutarco una justificación de la utilidad de las imágenes, basada en que, dada la incapacidad humana para el acceso directo al mundo del Espíritu, se hace necesario percibir por medio de los sentidos objetos reales que se revelan como símbolos concretos de Dios. San Agustín y Dionisio Areopagita, primero, San Buenaventura, mucho después, se han referido al cosmos creado en términos anagógicos. Éste último, en su *Itinerarium mentis ad Deum* afirma que:

*“Todas las cosas creadas del mundo sensible conducen la mente del que contempla y del hombre sabio a Dios eterno. Ellas son las sombras, las resonancias, las representaciones de ese arte ordenador, ejemplificador y eficiente; son las huellas, los simulacros, lo que se ve; son signos concebidos por la divinidad y puestos ante nosotros con el fin de que veamos a Dios. Son ejemplos, o mejor, ejemplificaciones colocadas ante nuestras mentes aún sin refinar y que se orientan por los sentidos para que, mediante las cosas perceptibles que ven, puedan transportarse a lo inteligible que no pueden ver, como por el signo se llega al significado.”*¹⁹

totalidad de todo excepto su sombra.

¹⁹ San Buenaventura, *Itinerarium mentis ad Deum* 2, 11. Cit. Freedberg, David, *El poder de las imágenes*. Ediciones Cátedra. Madrid, 1992, p. 200.





Esta interrelación había alcanzado su plenitud en el simbolismo medieval, donde todo remite a todo, y la parte es siempre emblema del Todo, dentro de una gradación o escala de belleza en la que el grado máximo es Dios, en quien se identifican belleza y ser, y fuente de la que brota la belleza de la que participan las criaturas. Así, se conforma una visión de la realidad en la que, en palabras de Abelardo Lobato,

*“Dios, por ser belleza subsistente, simple, inefable, espiritual, es causa eficiente, ejemplar y final de toda belleza finita”.*²⁰

Semejante cadena de participación progresiva de Dios en los seres creados, por la cual se transparenta en ellos, le hace señalar a Johann Huizinga que

*“no había ninguna gran verdad de la que el espíritu medieval estuviera más cierto que de la encerrada en aquellas palabras a los corintios: “Videmus nunc per speculum in aenigmate, tunc autem facie ad faciem” (Cor, I, 13, 12). Nunca se ha olvidado que sería absurda cualquier cosa, si su significación se agotase en su función inmediata y en su forma de manifestarse, nunca se ha olvidado que todas las cosas penetran un buen pedazo en el mundo del más allá”.*²¹

Este criterio, por el que Dios se refleja en sus criaturas aparece ya evidenciado en el Antiguo Testamento. Después de que Jehová descienda con toda su gloria en la cima del Sinaí y pronuncie su nombre delante de Moisés, cuando éste, tras cuarenta días y cuarenta noches con Jehová en el monte sin haber visto su rostro baje con las Tablas de la Ley, lo hará completamente transfigurado: *“no sabía que la piel de su rostro se había vuelto brillante”*, de modo que *“cuando Aaron y los hijos de Israel vinieron a Moisés (...) no se atrevieron a acercarse a él”.*²² Refiriéndose a este episodio de evidente plasmación del brillo del Creador sobre lo creado - aún sin que éste le vea -, indica Jürgis Baltrusaitis que *“aquel brillo no era otra cosa que el reflejo de la gloria divina. Marcas profundas de la confrontación insigne que había tenido lugar y que fueron conservadas en el rostro del profeta a quien Dios hizo el espejo de su luz”.*²³

Sobre esta percepción metafísica de la cotidianidad de la vida y de la realidad florece el simbolismo. En efecto, este criterio, que considera que en Dios no puede existir nada vacío, nada que carezca de significado- *“Nihil vacuum neque sine signo apud Deum”*²⁴, origina una visión del mundo por la que todo está relacionado con todo, cantando un sentido unitario y trascendente de la realidad, al que Huizinga se refiere en estos términos:

*“considerado desde el punto de vista del pensamiento causal, el simbolismo es comparable a un cortocircuito espiritual. El pensamiento no busca la unión entre dos cosas, recorriendo las escondidas sinuosidades de su conexión causal, sino que la encuentra súbitamente, por medio de un salto, no como una unión de causa y efecto, sino como una unión de sentido y finalidad. La convicción de la existencia de un nexo semejante puede surgir tan pronto como dos cosas tienen una propiedad esencial común, que no se refiere a algo de valor universal. O, con otras palabras, toda asociación fundada en una semejanza cualquiera, puede transformarse inmediatamente en la conciencia de una conexión esencial y mística.”*²⁵

Esto se basa en una concepción del mundo que podríamos considerar esencialista y realista, (si bien desde la perspectiva hoy en uso sería más bien un idealismo platónico), que considera esenciales las propiedades comunes al símbolo y a lo simbolizado, en una misteriosa conexión que pasa por encima de las diferencias que presentan los términos comparados. Sin duda, esta sistemática asimilación, propensa a

²⁰ Lobato, A., *op.cit.*, p.51.

²¹ Huizinga, Johann, *El otoño de la Edad Media*. Alianza Editorial. Madrid, 1981, p. 287.

²² Éxodo, XXXIV, 29-30.

²³ Baltrusaitis, Jürgis, *El espejo*. Miraguano-Polifemo. Madrid, 1988, p. 69.

²⁴ Cit. Huizinga, J, *Ibid*, p. 288.

²⁵ Huizinga, J, *op. cit.*, p. 289.





convertirse en mecánica, lleva en sí el germen de su decadencia, al desaparecer la intensidad de la percepción del Misterio que entraña el mundo y al desgastarse su carácter sagrado. Pero aunque ciertas expresiones del simbolismo específicamente medievales desaparezcan en el cambio de época, parte del mecanismo mental sobrevive. La intuición de ese *cortocircuito espiritual* al que se refería Huizinga, generador de un efecto de unidad de solidez superior al pensamiento causal de las ciencias naturales, pervive en las relaciones de las imágenes insertadas dentro de los cuadros *de tercer grado* a los que nos estamos refiriendo, mundo de piezas efectivamente entrelazadas en el que los respectivos contenidos remiten, completando su estructura formal o desvelando su sentido, al todo que los contiene, y cumpliendo el designio, secreto pero deducible, que perseguía el demiurgo que los pintó.

c. La realidad, cuadro de Dios

Refiere J.L.Borges que Sir Thomas Browne (*Religio Medici*, 16) había señalado hacia 1642 que

“Dos son los libros en que suelo aprender teología: la Sagrada Escritura y aquel universal y público manuscrito que está patente a todos los ojos. Quienes nunca Lo vieron en el primero, Lo descubrieron en el otro.(...) Todas las cosas son artificiales, porque la Naturaleza es el Arte de Dios”.²⁶

La concepción a la que nos referíamos en el epígrafe anterior, que rescata al mundo como espacio que, al evidenciar la grandeza de Dios, conduce a Él, desembocará naturalmente en la noción, aquí expresada por Thomas Browne, del mundo como un cuadro de Dios. La consideración de Dios como artista, que convierte a las obras de los hombres en *cuadros dentro del cuadro* de la creación, no es nueva ni exclusiva del judeo-cristianismo. La historia bíblica de la Creación, en la que Dios aparece como escultor que modela al primer hombre a partir de barro, tiene paralelismos con un mito babilónico análogo, en la narración egipcia de Chnum e incluso en las mitologías de los antiguos pueblos de Australia²⁷, y entre los antiguos indios, griegos y pueblos germánicos, Dios es un arquitecto constructor del universo.

Panofsky ha mostrado cómo de este punto surgen dos conceptos: en uno se compara a Dios con el artista, en el otro, al artista con Dios²⁸. La metáfora de Dios como artista *“aparece como precursora de la prueba cosmológica de la existencia de Dios, que basa en lo condicional de todo lo existente la existencia de una primera causa”*²⁹. De acuerdo con lo expresado por el Génesis, es común entre la Patrística referirse a Dios como escultor. Así, lo hace San Ireneo:

*“En cuanto al hombre, lo modeló (Dios) con sus propias Manos tomando de la tierra lo que hay de más puro y más fino, y mezclando en medida su potencia con la tierra; y en efecto, dibujó sobre la carne que plasmaba Sus propias formas...y para que fuera viviente, inspiró en su rostro un soplo de vida, de suerte que, tanto por el soplo como por la carne plasmada, el hombre fuera semejante a Dios.”*³⁰

Para San Atanasio, si cualquier obra de Fidias es identificable por su armonía y proporción, no podrá ocurrir en menor escala con la obra del Escultor Supremo.

Igualmente, en esta línea discurre en la Alejandría del siglo II Orígenes, que indica cómo las imágenes

²⁶ Cit. Borges,J.L, *Otras Inquisiciones*, p. 114. Prosigue Borges indicando que *“Doscientos años transcurrieron y el escocés Carlyle, en diversos lugares de su labor y particularmente en el ensayo sobre Cagliostro superó la conjetura de Bacon; estampó que la historia universal es una Escritura Sagrada que desciframos y escribimos inciertamente, y en la que también nos escriben.”*

²⁷ Kris Ernst/ Kurz, Otto. *La leyenda del artista*. Ediciones Cátedra. Madrid, 1982, p.58.

²⁸ Cfr. *Ibid*

²⁹ *Ibid*

³⁰ Ireneo, *Epidiexis*, 11.





realizadas por el hombre se refieren a su modelo de manera semejante a la más perfecta en que ha sido el hombre modelado por Dios, a su imagen y semejanza:

*“La imagen plástica traduce en substancia diversa los lineamientos del modelo. Así, el retrato en lienzo de un personaje, o su estatua en bronce: En cambio, la imagen natural refleja en la propia sustancia la del modelo. (...) A veces, el hijo denuncia hasta las facciones del padre. En tal caso, será doblemente imagen: natural, por el origen del padre, y plástica, por reflejar sus lineamientos”.*³¹

Esta idea de Dios como artista se mantiene viva a lo largo de la literatura medieval. Así, Nicolás de Cusa describe a Dios como un pintor que mezclas varios colores para poder pintar su autorretrato, como una necesidad *“con lo cual satisface su arte y queda en paz”*³². Y Tomás de Campanella, en su *De sensu rerum et magia*, proclama en esta línea, resumiendo en una todas las equiparaciones que hemos ido encontrando de la actividad creadora divina con las artes humanas:

*“El hombre es epílogo de todo el mundo. El mundo es estatua, imagen, templo vivo de Dios, donde ha pintado sus gestos y escrito sus conceptos, adornándolos con estatuas vivas, simples en el Cielo, mezcladas y débiles en la tierra; pero desde todas ellas se camina hacia Él”.*³³

Con ello, indica que Dios creó el mundo a través de las tres grandes artes: escultura, (porque es estatua), pintura (porque es imagen), y arquitectura (porque es templo). Así, la temprana literatura del arte está ya impregnada por esta idea y, partiendo de Cennini, aún perdura en el siglo XVI, e incluso se convierte en tema de las propias artes, como en el cuadro en que Dosso Dossi representa a Zeus como pintor del mundo (II.34).



33. S. van Hoogstraten *Zapatillas, o Vista a través de tres habitaciones*. 1658. París, Louvre.

d. Dios, dentro del cuadro.

Igualmente, el que el hombre sea creado “a imagen y semejanza” convierte a Dios mismo, hecho hombre en la persona de Jesús, en cuadro dentro de su cuadro. Es difícil exagerar la importancia que tendrá la Encarnación para la dignificación de la imagen. Pedro Azara indica al respecto que

“La cristología (...) sustenta la defensa de las imágenes. Cristo era el Hijo de Dios. Al igual que cualquier hijo (typos, en griego), era el vivo retrato de su padre; estaba hecho a su imagen (typos). El parecido, en este caso, era perfecto, toda vez que el Hijo y el Padre eran dos de las “personas” o “papeles” que tenía Dios, y eran sustancialmente idénticas a Dios. (...) Dios ya había creado imágenes: los seres humanos

³¹ Orígenes, *Sobre los principios*, 1, 2, 6.

³² Nicolás de Cusa, *De visione Dei*, cap 25.

³³ Tomás de Campanella, *De sensu rerum et magia*. Cfr. Daval, Jean-Luc (dir). *La escultura. Historia de un arte*. Skira - Carroggio S.A. Barcelona, 1991, Tomo II, p.164.



*están hechos a imagen y semejanza tuyas, esto es, son parecidos a él. Cuando el Hijo se encarnó, de nuevo la imagen pasaba a ser el resultado de una creación divina. En este caso, era Dios el que se hacía imagen. (...) La imagen, por tanto, era digna de Dios. Dios escogió la “forma” de una imagen para aparecerse a los hombres.*³⁴

La Patrística disientiría de ello, con buen sentido: necesariamente, Cristo no puede “imitar” la forma del hombre, sino que, inversamente, habrá de ser éste quien presente la forma que, fuera del tiempo, posee previamente Cristo, lo que confirma su hechura a imagen y semejanza de Dios. Igualmente, en este sentido ha indicado George Steiner cómo a partir de la Eucaristía, el pensamiento y arte occidentales son esencialmente analógicos, circunstancia de lo que la *Commedia* sería un máximo exponente, que viene a ser así “*al mismo tiempo una reflexión sobre la creatividad, sobre la analogía, en extremo fértil, entre el “fiat” divino y el “ingenium” humano*”.³⁵

e. El artista, investido de poderes divinos.

La segunda consecuencia indicada por Panofsky acerca de la consideración de Dios como artista será la equiparación del artista con Dios. Frente a la mentalidad medieval, que sigue la estela de Platón al considerar que el artista reconoce arquetipos, pero no los crea (y así Hraban el Moro anota en el siglo X (*De cler. int.*, 17) que el arte posee unas leyes inmutables que permanecen ocultas a los hombres, de modo que sólo los más perspicaces las descubren³⁶, el espíritu renacentista, dentro de la reivindicación de la tarea del pintor, ensalza la autonomía creativa de éste, aún sin declarar que su actividad pueda ser denominada “creadora”, si bien colocándola en la antesala de esa condición, hasta entonces reverencialmente reservada a Dios. Así, Leonardo dice que el pintor emplea formas que no existen en la naturaleza (*forme che non sono in natura*); un punto más avanzado en esta línea, el teórico veneciano Paolo Pino proclamará que la pintura es “*inventar lo que no es*”.³⁷



34. Dosso Dossi . *Zeus inventando las mariposas* .
Hacia 1550. Viena, Kunsthistorisches Museum.

De este modo, si el mundo es el “cuadro de Dios”, el cuadro del hombre aspira a ser un mundo. La construcción de ese mundo propio es la que, usando una metáfora grandilocuente, permite a Alberti definir al artista como “*alter deus*”. Similarmente, Durero se refiere a la actividad del pintor como “*crear igual que Dios*”, y Leonardo denomina al pintor “*signore dio*”. Entiéndase este propósito, al menos inicialmente, no tanto como la tentativa de la construcción de un mundo que compite con la Creación, como una interpretación o apropiación del mundo real. De hecho, en el pensamiento de la Escolástica, la captación adecuada de lo real requiere de una inteligencia subjetiva que colorea la objetividad externa a la que se asoma.

³⁴ Azara, P., *Op. cit.*, p.69-70.

³⁵ Steiner, G. *Gramáticas de la creación*, p. 86.

³⁶ Cfr. Tatarkiewicz, W., *Op. Cit.*, 282.

³⁷ Cit. *Ibid*, p.283.



Esta identificación está presente en *Zeus inventando las mariposas* (hacia 1550. Viena, Kunsthistorisches Museum), el lienzo de Dosso Dossi al que nos referíamos más arriba (II.34). Realizado, probablemente, bajo la influencia del poeta de la corte de Ferrara, Ariosto, Dossi nos muestra al dios griego realizando una tarea para él imposible -la creación *ex nihilo*- y que correspondería al Dios de la Biblia (pero que éste sería incapaz de protagonizar en este amable entorno galante). El resultado es un híbrido: Zeus no crea, pero lo que aquí hace es casi una transposición de la actividad creadora de Yahvé, trasplantada al universo clásico: el término griego “*psyché*” sirve para designar la mariposa, pero, también, al alma. Así, pinta mariposas, creando con ello almas. Recurriendo a esta anécdota, Dossi busca comparar la tarea de “un dios”, que pinta formas dotándolas de alma, con la del pintor, al que conviene, como procura conseguir el diligente Mercurio que se vuelve a su lado pidiendo silencio, que nadie le moleste en su elevada tarea.

f. El cuadro en el ojo. Ojo, espejo, cuadro.

Al modo de las sombras contra la pared de la Caverna platónica, el mundo cabe en nuestros ojos, e invertida en el interior de nuestra retina aparece la realidad que nos mira. La inmensidad del cielo resulta así diminuta contenida en el interior de nuestro ojo, enorme, que contiene el Universo, tal como ilustra literalmente René Magritte (II.35).

Pero hasta Kepler no se separa “*el problema físico de la percepción de imágenes retinianas (la realidad vista) de los problemas psicológicos de la percepción y de la sensación*”, desantropomorfizando la visión”, lo que lo convierte en el primero que describe la imagen retiniana como una representación.³⁸ Antes, en su condición fronteriza entre el cosmos y la psique, la imagen del ojo conteniendo la realidad se alterna con la de que lo espejeado por el ojo no es tanto el mundo real como el espíritu del hombre. Así, leemos en un tratado de escultura escrito por Pomponio Gauricus en Florencia poco después de la muerte de Antonello de Messina: “*Los ojos, por voluntad de la naturaleza, son el reflejo de nuestra alma*”.³⁹ Y todavía en 1772 escribe Herder a propósito de la unión del alma y el cuerpo que la “*Gesicht*” - vista, visión, vis- no es finalmente sino un gabinete de espejos, la “*spiegel kammer*” del alma.⁴⁰

Señalábamos más arriba que en la Holanda del siglo XVII se designaba con la misma palabra “espejo” y “cuadro”. Desconocemos si el origen de esa coincidencia está en la comprensión de ambos como algo esencialmente cercano, o en la proximidad con la circunstancia, señalada por Baltrusaitis, de que, tal como

*“Mirami (1582) y luego Cesi (1636) observaron correctamente, en hebreo, el espejo y la visión son designadas con la misma palabra. Con una vocalización diferente, el RE-I, espejo, y el RE-A-I, visión, tienen efectivamente la misma grafía consonante que permite elegir entre los dos sentidos. Los comentarios rabínicos de los inicios de nuestra era no han olvidado relacionarlo y sacar de ello conclusiones teológicas y técnicas”.*⁴¹

J.L.Borges insiste frecuentemente en que hay algo aberrante en los espejos. Junto a la fascinación que nos produce esa imagen, que sin dejar de serlo es el mundo mismo, al que transforma, sin traicionarlo, en un plano que no lo parece, percibimos el horror que se concreta en la posibilidad de la reduplicación ilimitada, la multiplicación infinita, cuando colocamos dos espejos enfrentados, haciendo justicia a la expresión francesa “*mise en abyme*”. Vivimos cotidianamente en esta extrañeza: con su imagen reflejada e

³⁸ Alpers, S, *op. cit.*, p. 76.

³⁹ Cit. Pope- Hennessy, *El retrato en el Renacimiento*. Akal. Madrid, 1985. p. 75.

⁴⁰ Baltrusaitis, J. *op.cit.*, p.88.

⁴¹ *Ibid*, p.70.





invertida en nuestra retina, somos parte de un mundo al que a su vez contenemos. Esa misma imposibilidad cotidiana encuentra su reflejo en el arte:

*“Helena de Troya, en la Iliada, teje un tapiz, y lo que teje son batallas y desventuras de la guerra de Troya. En la Eneida, el héroe prófugo de la guerra de Troya, arriba a Cartago, y ve figurados en un templo escenas de esa guerra, y entre tantas escenas de guerreros, también la suya.”*⁴²

Desde el comienzo del desarrollo de la perspectiva, la visión aparece emparentada con el espejo. Refiere Hubert Damisch que

“el primer experimento de Brunelleschi demostró implícitamente que el ojo que se le aplique está sometido, por el juego del esquema perspectivo, a un doble límite, a la vez en profundidad y en el plano”. Esto se conseguía “recurriendo a un espejo, con lo que la reflexividad, la autorreferencia, se imponía, desde el principio, como propiedad constitutiva del esquema perspectivo”.⁴³

En Leonardo se alcanza una conciencia explícita de la contradicción que implica buscar reflejar la realidad como un espejo, lo que supondría una identificación pasiva con la imagen, y la construcción de una “segunda realidad”, por medio de su construcción activa. Esta tensión es paralela a la generada por la intención de extraer el arte de la naturaleza y la de seleccionar de ésta lo mejor, decantación guiada por la “Idea”.

En ese sentido, sostiene Alpers que *Las Meninas* sería la perfecta simbiosis entre la mirada nórdica, “la realidad haciéndose visible” y la meridional, “nosotros preexistiendo a la realidad y ordenando su presentación”⁴⁴. Esto la convertiría a la vez en “réplica de la realidad” y “realidad sucedánea”, doble naturaleza o doble deuda con

“dos formas contradictorias (aunque inseparables para el sentido de la realidad de Velázquez) de entender la relación del cuadro, y del espectador, con la realidad”.⁴⁵

Esa duplicidad estaría precisamente detrás de su impermeabilidad, de su resistencia a ser reducida a uno sólo de los criterios de interpretación, que han de permanecer, por ello, en suspenso.

Igualmente, en *Las Meninas* aparece un enigmático eco de ese origen hermanado entre visión perspectiva y espejo, al producirse una similitud de nombres que refuerza las cercanías entre ventana y espejo, mostrados uno junto a otro: en la puerta abierta, el personaje que se asoma, y en cuyo brazo está el punto de fuga de las ortogonales al plano del cuadro, es un *testigo* que, según señala Fernando Marías,

*“llevaba el mismo nombre que el pintor, puesto que es don José Nieto Velázquez, aposentador o mariscal de palacio, al servicio de la reina y encargado de la colección de los tapices reales, como el pintor del rey lo era de la colección de las pinturas. El hecho de que el nombre correspondiese, en el caso del pintor, al del padre, y en el caso del aposentador, al de la madre, ha de relacionarse con la simetría de las funciones que cada uno asumía, uno al servicio del rey y otro al de la reina. Salvo esta reserva, la semejanza de los nombres propios confiere aún más intensidad a la distancia que separa a las dos figuras entre las cuales se encuentra el espejo (y la imagen de la pareja real): en las Meninas no hay uno, sino dos Velázquez, el propio y el otro, Y el otro se sitúa en el cuadro como por casualidad, y lo toma, por así decir, al revés, en el puesto en el que el espectador, “el que mira”, haya por proyección su lugar geométrico.”*⁴⁶

⁴² Borges, J.L., *Discusión*, p.126.

⁴³ Damisch, H., *op. cit.*, p. 313.

⁴⁴ Alpers, S., *op.cit.*, p.113.

⁴⁵ *Ibid*

⁴⁶ Fernando Marías. *El género de las Meninas. Los servicios de la Familia*, en *Otras Meninas*. p.264.





g. El arte, creador de nueva vida.

Hemos visto cómo la consideración de la imagen pasará de ser puesta en entredicho, como mera *eikona*, a ser la obra de casi un dios, como alternativa paganizante de la creación divina. Según ocurre tantas veces, lo que, siendo vulnerable, se resiste a desaparecer, tras una fase de discreta supervivencia en la que aguanta tenazmente, en cuanto pueda aspirará a la supremacía. Así, la imagen, primeramente discutida, pronto trata de competir con la realidad misma, hasta intentar suplantarla o, al menos, buscar ser indistinguible de ella. Este es un propósito muy temprano, que surge en paralelo al nacimiento del arte. Al respecto, señala Ernst Kris que

“relatos de que la contemplación de una estatua provocaba deseos, o de que el castigo destinado a una persona se llevaba a cabo en su propia imagen, presuponen que la obra de arte era considerada como viviente”⁴⁷.

Así sucedió con Afrodita de Cnido y Eros de Parion, obras de Praxíteles protagonistas de relatos que narran amores sensuales por una estatua. Esta cercanía entre el alma de un hombre y su imagen lleva a que se sienta que el daño infringido a la imagen revierta en sus originales, e, igualmente, a la idea opuesta: el deterioro sufrido por un sujeto puede hacerse presente en su retrato, como es el caso de Dorian Gray en el relato de Oscar Wilde.

Pigmalion aspira a que la figura que ha modelado “escape del cuadro”, cobrando vida. Propósito parecido anima al creador del Golem, al que la palabra adecuada -si delimitar es nombrar, nombrar es delimitar, dar forma- dará vida. Un elemento que recorre buena parte de los fenómenos de *cuadro-dentro-del-cuadro* apunta en esta dirección de escapismo y de negación de la propia naturaleza, sea para abandonar la condición inerte de la estatua, sea para, además de ello, escabullirse de la cualidad plana del cuadro y, adquiriendo volumen y vida, huir.

Así, la recurrente interpretación del mundo como imagen nos ha colocado en la antesala de la intuición de que si el mundo, lo real, es imagen, pudiera ser que la imagen sea real. Esta inversión conceptual alcanza su apogeo durante la época barroca, paralelamente al desarrollo del racionalismo cartesiano, (que, desde el punto de vista epistemológico es un escepticismo), y de un empirismo que pugna por discernir en los fenómenos que muestran la realidad (cuya esencia considera inaccesible), las sensaciones con las que aprehendemos adecuadamente lo real frente a aquellas que son erróneas y se dejan engañar en la tarea de la correcta comprensión del mundo. Estas desconfianzas ante la fiabilidad de los sentidos, que sentarán las bases de la ciencia moderna, al desarrollar métodos de análisis experimental que proponen una nueva visión de la realidad, reduciéndola a lo que tiene de mensurable, conviven con la apoteosis de su explotación en el mundo de las artes, que si en buena medida siempre persiguieron la elaboración de artificios que indujeran a la confusión de los sentidos, haciéndoles tomar las apariencias como realidades, ven reforzada esta vocación por un ambiente intelectual propicio.



35. René Magritte *Le faux Miroir*.
1928. Nueva York, MOMA.

⁴⁷ Kris, E /Kurz,O, *op.cit*, p.70.





36. Velázquez. *Paisaje con San Antonio Abad y San Pablo Ermitaño*. 1538, Museo del Prado.

i. El cuadro inserto en el cuadro con finalidad de complemento narrativo.

En el prefacio al *Laocoonte* se pronuncia Lessing contra la pintura alegórica, indicando que ésta era el resultado de una intención errada por parte de los pintores por convertir su arte en poesía muda, sin “*haber reflexionado sobre en qué medida este arte es capaz de expresar conceptos universales sin apartarse de su misión y su destino propios, y sin convertirse en una forma de escritura arbitraria*”.⁴⁸

Y aunque al hacer esta crítica persigue defender un criterio reductor, por el que la máxima aspiración de la pintura ha de ser de naturaleza formal, buscando la representación de la belleza presente en el cuerpo humano en tanto que ideal, sí podríamos asentir con él en cuanto a la eficacia y la legitimidad del recurso a la capacidad de significación específicamente pictórica que está presente en la materialidad del cuadro.

En esta tarea de expresar *conceptos universales* sin renunciar a su propio medio, las *imágenes dentro de imágenes* resultan herramientas relevantes desde el

punto de vista narrativo por su utilidad como citas visuales, reales o simuladas, con las que completar el sentido del cuadro. Ésta encuentra muy limitada su capacidad para comunicar un discurso, a menos que lo reconocible de las figuras, de sus atributos, el conjunto de la escena o el propio título, coloquen al espectador ante un hilo de Ariadna que poder seguir. Como hemos señalado más arriba, estas citas pueden ser verdaderas citas (esto es, un cuadro o un dibujo, reconocible o no, es introducido en el cuadro, ya sea como complemento, ya como clave), como es el caso de la crucifixión de Van Dyck incluida por Vermeer en su *Alegoría de la Fe* (Il. 197) o el grabado que representa el Juicio Final en ciertos cuadros de San Jerónimo (Il. 460). Pero también pueden no serlo, mostrando cuadros insertos que no existen fuera del cuadro, respondiendo su presencia a la razón de aportar significados complementarios al tema principal. Pueden también funcionar como “cuadros” que perciben los personajes del cuadro, según ocurre con las visiones y, en general, con todos los cuadros que contienen diversos mundos. Igualmente, en ocasiones aparecerán como “cuadros” que no son vistos por los personajes de la escena, sino por los espectadores, que se encuentran ante divisiones dentro de la superficie del lienzo por las que el pintor explica simultáneamente escenas sucesivas.

Asimismo, pueden no ser cuadros o “citas”, pero presentarse, no ante los personajes sino para el espectador, como si lo fueran. Así ocurre con los espejos y los huecos de puertas o ventanas, depositarios de simples detalles dentro de la escena o de elementos que funcionan como claves para el sentido o el misterio del cuadro. Consustancial a ambos es la ambigüedad propia de la representación de las aberturas o vanos de muros, que pueden ser simultáneamente eso y cuadros en el cuadro, o incluso espejos, como ocurre en el bodegón “*a lo divino*” *Cristo en casa de Marta y María*, de Velázquez, con la consiguiente riqueza de significados. (Il. 350)

⁴⁸ Lessing, G.E. *Laocoonte*. Tecnos, Madrid, 1990, p.5





Las obras que muestran colecciones de cuadros serían en general ejemplos contrarios: la suma, que tiende a ser desordenada de contenidos, produce frecuentemente en el espectador un efecto de mero recuento o catálogo, sin constituirse en nada parecido a la clave de un significado particular y oculto.

Finalmente, esas citas pueden también ser *autocitas*, algo bastante frecuente en el mundo de la música pero no tanto en el de la pintura, si dejamos fuera de este campo la reduplicación propia de las imágenes especulares, de lo que sería ejemplo señero el Narciso de Caravaggio (II.177). Por medio de todas ellas se multiplican las posibilidades narrativas, al modo de una historia incluida en otra a la que contribuye a matizar o completar.

Junto a un aumento del campo de significados, otra de las finalidades de la inclusión de una imagen dentro de otra es la de escamotear una parte de la información, no mostrando totalmente aquello de lo que se nos habla, como recurso para la creación de verosimilitud, esa “*voluntaria suspensión de la incredulidad*” de la que habla Coleridge.⁴⁹ La pintura, a diferencia de la literatura- en la que resultan posibles las referencias evasivas, como ocurre con la alusión al tamaño exacto del puente descrito en *Utopía* por Tomás Moro, cuyo narrador declara desconocer, reforzando así su veraz corporeidad- tiene una dificultad esencial para este recurso, y es la de que se trata de un arte de mostrar, y la sugerencia necesita de la ocultación. Pero esta limitación no impide que el recurso a diversos artificios permita la consecución del logro. En *Júpiter e Io*, (1532, Viena, Kunsthistorisches Museum) de Correggio, Júpiter está y no está.

Las diversas posibilidades que aportan las imágenes incluidas dentro de otras imágenes contribuyen ampliamente a este fin. Así, puede tratarse de citas falsas, o de citas que no llegan a serlo, por estar borradas, tapadas, ocultas o ser todavía inexistentes, características todas ellas que son más que meros modos de ocupar (o no) la superficie del cuadro, siendo frecuentemente indicios significativos de la intención del autor. Una forma de ocultación es el espejo que no refleja o lo hace mostrando cosas distintas de las que debería reproducir, de manera que deja ver en su lugar una imagen que conviene más al pintor, y dando lugar a citas ambiguas. Lo son también la ventana puesta para mostrar y que no lo hace, o los elementos del cuadro que van a desembocar fuera de él, perdiendo por la acción del encuadre elementos determinantes para el sentido del cuadro. Y, por supuesto, el cuadro que todavía aparece en proceso de elaboración -frecuente en autorretratos-, o el cuadro de espaldas.

Sobre la relevancia de la hábil ocultación de parte de la información proporcionada al destinatario de la obra, indica J.L.Borges que

“*nombrar un objeto, dicen que dijo Mallarmé, equivale a suprimir las tres cuartas partes del goce de un poema, que reside en la felicidad de ir adivinándolo: el sueño es sugerirlo*”.⁵⁰

Estas imprecisiones y sugerencias necesitan estar rodeadas de elementos sumamente detallados que induzcan al lector- espectador a creer que todo, lo nítido y lo entrevisto, pertenece a un único y coherente nivel de realidad. La aparición en una misma imagen de partes sólo intuitas, rodeadas de un conjunto elaborado, además de proporcionar variedad, permite jugar con esta posibilidad de usar el encanto de lo que sólo es mostrada como sugerencia.

Y, finalmente, pocas veces la utilidad narrativa del amplio recurso del *cuadro en el cuadro* será tan útil como a la hora de sobrepasar las limitaciones temporales que le impone el medio. Afán proteico del que se puede decir lo que señala N. Sánchez Dávila acerca del Romanticismo, que “*expresa esencialmente el anhelo*

⁴⁹ Cit. Gombrich, Ernst, *Arte e ilusión*, Debate. Madrid, 1998, p. 238,

⁵⁰ Borges, J.L. *op.cit.*, p.76.





de no estar aquí: aquí en este sitio, aquí en este siglo, aquí en este mundo".⁵¹ En las artes visuales, el tiempo está condensado en espacio. La inclusión de una imagen dentro de otra conduce a que la presencia simultánea de ambas sea leída por el espectador no sólo como pertenecientes a un mismo espacio, sino también a un mismo tiempo. Este fenómeno es con frecuencia un quebradero de cabeza cuando la intención del autor es mostrar en un mismo cuadro acontecimientos separados en el tiempo, como es el caso del *Paisaje con San Antonio Abad y San Pablo Ermitaño*, de Velázquez (1538, Museo del Prado, **II. 36**). Pero a su vez, si el pintor prevé esta circunstancia, puede jugar a su favor y ser causa de una presencia simultánea de tiempos distintos, - lo que, en principio le está vedado, dado que, al encontrarse ya presentes en el espacio los elementos integrantes del cuadro, se interpreta que también comparten tiempo, y que permite que desemboque en una fascinante sensación de atemporalidad.

Quizás pueda establecerse un paralelismo entre los mecanismos por los que las artes plásticas consiguen añadir al espacio, el parámetro que les es propio, el tiempo, que les es extraño, con las artes sucesivas, a las que, ocupando exclusivamente el tiempo, el espacio les está vetado. Así ocurre en la obra de Borodin *En las estepas del Asia Central* (1880), donde se recurre al entrecruzado de temas para expresar el acercamiento de dos caravanas a través del espacio del desierto. Caso diferente sería el de obras pensadas para conjuntos musicales o instrumentos con ubicaciones separadas buscadas o, por lo menos, conocidas por el autor, como ocurre con las obras de Gabrieli para la Catedral de Venecia o los conciertos para campanas distantes de Llorenç Barber. E, igualmente, el modo en que maniobran para anular un elemento consustancial a ellas- se desarrollan en el tiempo- acercándose a lo que es propio de las artes espaciales, que ocupan un espacio ajeno al tiempo, lo que implica un efecto de intemporalidad. Así, las obras musicales en las que se producen repeticiones- el *Bolero* (1928) de Maurice Ravel, las *Sonneries de Santa Genneviève du Mont de Paris* (1723), de Marin Marais, las sinfonías de Sibelius - consiguen un efecto de anulación de la sensación del discurrir del tiempo, y el oído, rodeado de sonido, transmite al cerebro la impresión de alejamiento del imperio de la sucesión temporal. Este fenómeno guarda también algún paralelismo con la superposición de voces y temas propio de la música polifónica, e incluso con el solapamiento de motivos musicales en una misma obra, como ocurre en *Tres visiones de Nueva Inglaterra*, (1921), de Charles Ives, en donde la superposición de sonidos de diferentes épocas busca crear una sensación de continuidad o identidad entre ellas. No serían tanto esfuerzos para incorporar el espacio a un arte del tiempo como para anular la percepción de la sucesión temporal. Algo similar sucede con la "*simultánea presentación de rasgos de épocas distintas*" que veía Borges en el *Finnegans Wake*, de Joyce, "*deliberado manejo de anacronismos, para forjar una apariencia de eternidad, que también ha sido practicado por Pound y Elliot*." ⁵²

⁵¹ Sánchez Dávila, Nicolás, *Escolios a un texto implícito*. Atalanta. Gerona, 2009, p. 316.

⁵² Borges, J.L. *Discusión*, p. 104. (Nota sobre Walt Whitman).



CAPÍTULO III .

Raíces y proceso histórico.

Hemos señalado que estos procesos de *autorrepresentación*, que en el campo de las artes plásticas implica remarcar los límites y las separaciones internas del cuadro, para luego pretender sobrepasar las externas, se dan en todas las artes, con las diferencias lógicas impuestas por los medios particulares de cada una de ellas. Pero puede aventurarse una serie de factores de orden intelectual, formal, e incluso vital, que han colaborado en la creación de un estado mental que explique, acompañándolos, la floración de estos procedimientos. No puede asegurarse en qué medida sean su causa, pero sí que de no haberse producido, el camino histórico del arte hubiera sido diferente, de modo que, al menos reforzaron o aceleraron una comprensión del arte y el mundo capaz de buscar este tipo de recursos. Un seguimiento histórico concreto de cada procedimiento queda en cambio relegado al capítulo en el que se establece la clasificación del conjunto de ellos.

a. Transposición de la capacidad analítica y la pretensión clarificadora del pensamiento escolástico al mundo de las artes.

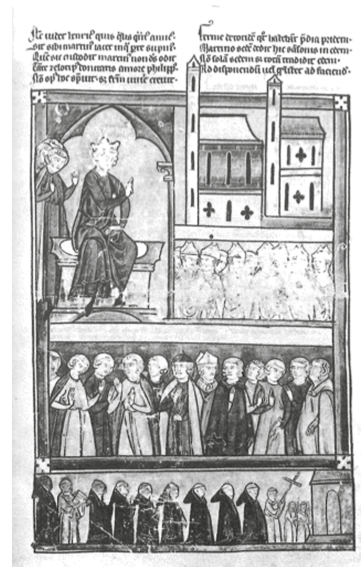
Tal como estamos viendo, la presencia de citas o *pseudocitas* en el interior de las imágenes es inseparable de unos límites formales que las escindan o parcelen, para así evitar la confusión y subrayar dónde termina la imagen inserta dentro de la principal. Y, dado que, en este caso, la inclusión se produce en un espacio físico, esa actividad implica simultáneamente ordenar ese espacio. Esa parcelación es la traducción física de un proceso mental por el que, para la comprensión de la realidad se procede a someter a ésta a una clasificación ordenada de la misma.

Erwin Panofsky ha puesto en relación la disposición ordenada y jerarquizada de la arquitectura y el pensamiento medievales, mostrando que la conexión entre filosofía escolástica y arte gótico fue durante casi siglo y medio, desde 1130 a 1270, mucho más que un mero paralelismo, presentando una relación de causa-efecto. Más que de la imitación directa, esta cercanía sería producto de la difusión de lo que denomi-

na un “hábito mental”, término que usa en su acepción, de contenido escolástico, de “principio que regula el acto”, *principium importans ordinem ad actum*¹, de modo que la influencia sería más un resultado de algo parecido a una ósmosis ambiental que de la lectura directa o el estudio de los escritos de Gilberto de la Porrée o Santo Tomás. Estos hábitos, primeramente recibidos o adaptados en el campo de la arquitectura, terminaron teniendo el modo de pensar en los más diversos ámbitos, conformando una cosmovisión. Por ello, no resulta extraño que tanto la escultura como la



37. Felipe IV de Francia otorgando privilegios al priorato de Saint Martin de Champs. Entre 1079 y 1096. Londres, British Museum.



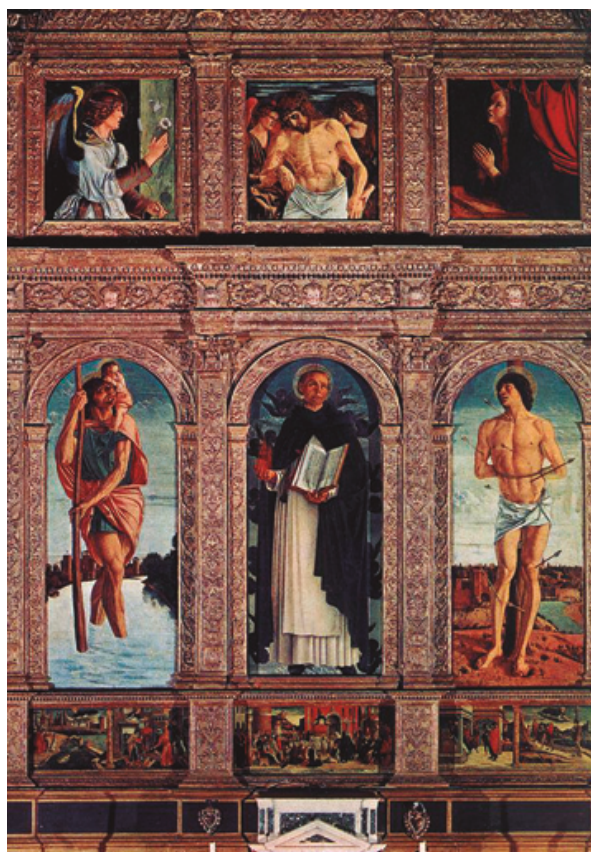
38. Felipe IV de Francia otorgando privilegios al priorato de Saint Martin de Champs. Ca. 1250, París, Bibliothèque Nationale.

¹ Panofsky, Erwin, *Arquitectura gótica y Escolástica*. Siruela, Madrid, 2007, p. 35.



pintura, con su progresivo desarrollo, algo más retrasado que el de la arquitectura, terminaran por hacer presente, con las características particulares de cada soporte artístico, similares inquietudes. La educación recibida, el ambiente intelectual o meramente público, el contacto con el criterio de los comitentes y sus eruditos consejeros, habrían bastado para el contagio de esta cosmovisión escolástica:

“Como todo modus operandi, esta manera de proceder obedece a un modus essendi. Sigue la propia raison d'être de la escolástica temprana y alta: establecer la unidad de la verdad.”²



39. G. Bellini. *Políptico de San Vicente Ferrer*.
1464-8. Venecia, Iglesia Santi Giovanni e Paolo.

filosóficos, sino que “todo lo dicho respecto a la poesía y la prosa se aplica de forma no menos enfática a las artes.”⁴

Así, la música incorpora una división sistemática del tiempo con la introducción del sistema de notación moderna, que permitió la plasmación exacta del propósito del compositor. Asimismo, esto originó que las artes plásticas pasaran a incorporar

“una división sistemática y exacta del espacio, produciendo una “clarificación por la clarificación” de los contextos narrativos en las artes visuales y de los contextos funcionales en la arquitectura”.⁵

Para demostrar este aserto aplicado a la pintura, Panofsky recurre a la comparación de una serie de miniaturas de hacia 1250 con sus modelos originales, pertenecientes a la segunda mitad del siglo XI (II. 37 -38). La

Fruto de ello es la división ordenada de esa totalidad, que persigue un propósito de claridad y se articula en *partes*; éstas se dividen en *membra*, *questiones* o *distinciones*, que, a su vez, lo hacen en *artícoli*, donde cada concepto es dividido en dos o más significados. Algunas *membra*, *questiones* o *distinciones* se encuentran a veces dentro de un mismo grupo. Esta catarata de subdivisiones clarificadoras y clasificatorias hacen que Panofsky se refiera a las primeras tres partes de la *Summa Theologiae* de Tomás de Aquino como “verdadera orgía de lógica y simbolismo trinitario”.³

En este propósito de clarificación resulta esencial el ejemplo de los requisitos con los que se construye la Summa del Aquinate: totalidad (enumeración suficiente), organización, que implica una articulación adecuada de las partes, y claridad (que son, como veíamos al comienzo de este trabajo, desarrollo de las características que ha de requerir lo bello). Como consecuencia de esto,

“la pasión por la “clarificación” se hizo común en todos los ámbitos de la cultura como una consecuencia lógica de la omnipresencia de la escolástica en el campo de la educación. De ahí que la “clarificación” deviniera en un “hábito mental”, que no se limita al mundo de los estudios

² *Ibid*, p. 38.

³ *Ibid*, p. 41.

⁴ *Ibid*, p. 42.

⁵ *Ibid*, p. 43.



confusión de figuras, edificios e inscripciones, sin marco, de las primeras, se ve sustituida por una cuidada distribución del espacio en su “traducción” gótica, en la que “*el conjunto se aúna mediante el marco (...), y separa nítidamente los distintos elementos, dividiendo el cuadro en cuatro campos limpiamente delimitados*” de acuerdo con las categorías de los personajes representados.⁶

Puede decirse que la total asimilación de esos presupuestos en el campo de arquitectura se hace presente en el pleno gótico- y Panofsky se afana en demostrarlo- pero se habrá de esperar para una implantación similar en las artes plásticas: la ambición de totalidad no podrá traducirse en la representación del espacio en tanto no se desarrollen las fórmulas con las que se tanteó la incipiente perspectiva, reglas que son aproximativas o “visuales” en los Países Bajos, y con base matemática en Italia. Por otra parte, el segundo requerimiento de la escritura escolástica, la “organización siguiendo un sistema de partes homólogas y de partes de partes”, encontrará un rico desarrollo que se plasmará en las diferentes formas de integrar escenas o informaciones dentro de una imagen total, de modo que resulten coherentes entre sí. En este sentido, Panofsky llega a asimilar unidades pequeñas de arquitectura con los *articuli* escolásticos⁷. Obviamente, la naturaleza de la arquitectura, a la cual la simetría no es extraña, establece una diferencia esencial frente a las artes plásticas, en las que, si bien la simetría es relevante, no tienen porqué sujetarse a ella, introduciéndola de maneras más matizadas o escondidas.

Finalmente, hemos visto cómo la claridad, que confiere visibilidad y protagonismo a las partes, separando unas de otras, será una de las aportaciones del arte gótico, en el que se recurre a las divisiones del espacio para evitar la confusión. Esta es uno de los riesgos que amenazan a las imágenes parceladas, y uno de los motivos por los que pronto se intuye que esas labores de parcelación requieren de una cuidadosa y delicada planificación.

b. Procedencia del retablo.

Recordábamos más arriba que, tal como señala Julián Gállego el término “*cuadro*” aparece en castellano a finales del siglo XVI, cuando se produce la progresiva independencia de la pintura respecto a los retablos⁸. Desde el principio de la existencia del cuadro autónomo hay, pues, tal como sugiere el propio Gállego, algo así como un recuerdo de su anterior pertenencia a una entidad de nivel superior. Al respecto, el doctor Jaime Repollés nos ha sugerido una cierta continuidad genealógica entre las partes de los retablos y los fenómenos de los que nos ocupamos. Así, los laterales abatibles, que se abren dejando ver, o se cierran tapando la imagen, tienen un eco en las ventanas y puertas representadas en el interior de los cuadros; asimismo, la parte interna de estos laterales se vierte sobre la pintura de la tabla central de manera que rememora la actitud del espejo (más allá de que lo representado en ellos no sea un reflejo), en tanto que la parte externa pasa, cuando se abren, a estar oculta, familiarizando a pintores y espectadores, desde un principio, con el hecho de que mostrar una cosa conlleva también dejar de enseñar otra, principio que se hace presente en todos los artificios de ocultación y misterio a los que nos referimos; igualmente, la relación de lo mostrado en la predela respecto a la escena principal guarda una relación similar a la del cuadro contenido dentro de otro, aunque esté fuera de él. Y, si tenemos en cuenta cómo dentro del retablo la autonomía de cada imagen se encuentra en mayor o menor medida limitada por el conjunto, al que se debe, las imágenes que incluyen en sí otras parecen de modo genérico remitir a los retablos, en la medida en que contraponen, haciéndolas dialogar dentro de un todo, una serie de

⁶ *Ibid*, p. 44.

⁷ *Ibid*, p. 46.

⁸ Gállego, J, *op.cit*, p. 10.



partes que guardan una cierta independencia en el interior de esa unidad. En efecto, los retablos, al presentar en su interior una dependencia similarmente ambigua entre los cuadros que lo integran y el conjunto que vagamente los unifica, son predecesores en este tipo de relaciones.

En este sentido, las divisiones de espacios propias del retablo habrían servido en principio para acoger ordenadamente -según las pautas escolásticas a las que nos referíamos- la diversidad de elementos necesarios para el conjunto del significado que se perseguía transmitir, permitiendo desentenderse de las limitaciones espaciales y temporales que preocuparán a los teóricos renacentistas. Una vez dominada la tarea de representar por separado los propósitos perseguidos por el asunto, se hizo posible que los pintores que asumían las nuevas directrices pudieran afrontar el desafío de unificar los tiempos y desdibujar los confines espaciales de esas partes antes claramente escindidas, para así constituir un todo continuo, aún a costa de reducir parte de la amplia libertad de que gozaba la estructura de retablo a la hora de mostrar espacios y tiempos distintos.

Nos serviremos de un retablo y de un cuadro “unitario”, casi contemporáneos entre sí, para analizar esta similitud y este tránsito. El *Políptico de San Vicente Ferrer* (Venecia, Iglesia de Santi Giovanni e Paolo, **II.39**), realizado poco después de 1464 por Giovanni Bellini, presenta el conjunto de temas de los que se propone tratar por medio de nueve *encasamientos* dispuestos en tres filas, donde se entremezclan diferentes asuntos. El pintor ha colocado en la parte superior tres superficies cuadradas, en las que se representa una Piedad que sigue el modelo iconográfico bizantino, flanqueada por una Anunciación dividida, con Gabriel a la izquierda y María a la derecha de la Piedad. Bajo ellos, alargando los formatos, ha colocado en el centro al santo titular entre los santos Cristóbal y Sebastián. Ambos, como ocurre con los personajes de los casetones superiores, dirigen la mirada hacia el Cristo inerte, por encima de los confines que supone el marco, como si estuvieran realmente presentes en el plano vertical en el que se dispone la realidad física del conjunto. Finalmente, la predela recoge cinco milagros del santo, cuatro de ellos relatados emparejados, característicamente separados por columnas que evidencian la similitud de funciones que éstas, pintadas, comparten con los marcos reales: en el panel de la izquierda, San Vicente salva a una ahogada y resucita a personas sepultadas bajo escombros; consume con el fuego del Verbo las carnes de un hombre y de una mujer culpables de un crimen, al tiempo que salva sus almas, en el del centro; finalmente, resucita a un niño y libera a los prisioneros, en el de la derecha. Así, las escenas completan y aclaran, *desde fuera* del cuadro pero *desde dentro* del retablo, la figura del santo al que éste está dedicado.

Un eco metamorfoseado de esta estructura de retablo se manifiesta en la disposición de las escenas que integran la *Natividad* (1485. Florencia, Santa Trinitá, **II.40**), de Domenico Ghirlandaio. En ella, los diferentes ámbitos que componen cuadros en el cuadro aparecen unificados en una sola tabla, evocando algo de la autonomía que hubieran tenido poco antes, cuando ocupaban por entero cuadros autónomos, integrados en polípticos donde mantuvieran entre sí una relación ambigua



40. Domenico Ghirlandaio. *Natividad*.
1485. Florencia, Santa Trinitá.





41. Cossimo Rosselli. *Última Cena*. 1481-2. Vaticano, Capilla Sixtina.

como la que presentan en el ejemplo de Bellini al que nos referíamos. Para seguir con más claridad la comparación que vamos a establecer nos servirá suponer al cuadro dividido en seis partes, por medio de dos imaginarias separaciones verticales y una horizontal, parcelaciones cuya distinción por parte del espectador procurará evitar el pintor en una tarea hacia la que dirigirá no pocos de sus esfuerzos. Ocupando el centro de esta imagen cuadrada, la Sagrada Familia formada por un Niño sonriente, una serena María en adoración y un San José colocado de perfil con la cara girada para así ceder el protagonismo, está distribuida en las dos mitades imaginarias de ese espacio privilegiado que constituye la banda central: María y José en la parte superior, y el Niño, en la inferior, que es aquí, a diferencia de Bellini, el lugar principal y hacia el que se dirigen las miradas y las acciones de los personajes. La mirada y las manos de María penetran en ese espacio inferior, rompiendo la barrera que separa los dos niveles, de modo relevante tanto desde el punto de vista compositivo (escamoteando la frontera), como simbólico. La separación entre esas zonas centrales y las de su derecha resulta evidenciada por el pilar con capitel corintio situado tras San José, a la derecha del cual aparecen una mula y un buey que usan como abrevadero un sarcófago clásico, separador horizontal de las bandas imaginarias en las que estamos dividiendo el cuadro.

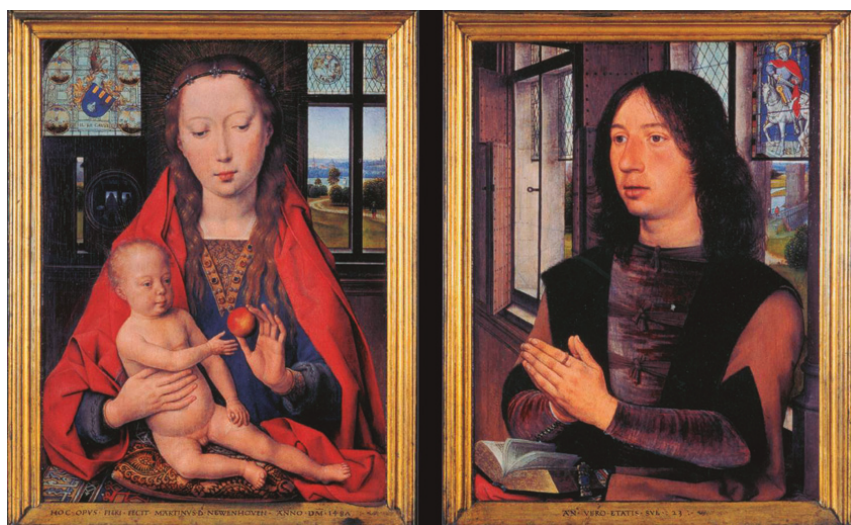
Este pilar provoca dos efectos extraños en el conjunto del cuadro. Por un lado, junto con su gemelo, cercano al borde derecho, sumados a la masa de árboles que convertida en sombra rodea la cabeza del mulo, y al inesperado y oscuro tejado de madera, enmarcan completamente una parte de un paisaje que continúa hacia la derecha, hasta el extremo del cuadro. Retacear el paisaje evidencia la conciencia de que parte de la tarea del pintor es encuadrar y recortar, y que ese recorte tiene algo de limitación y de arbitrariedad, y mucho de ejercicio de consciente libertad en la decisión. Efectivamente, el paisaje así recalcado entre las dos columnas es todavía mejor que el resto, y se convierte por derecho propio en un *cuadro en el cuadro*, rectangular a diferencia del formato cuadrado del conjunto, que decorara ese improbable “establo”. Al tiempo, un recorte acusado como éste, que homenajea arriesgadamente dentro de la unidad del cuadro a la antigua fragmentación de los retablos, conlleva el riesgo del desequilibrio y la desintegración.

Pero hay una segunda actividad extraña de las columnas dentro del cuadro. La que se encuentra junto a la espalda de San José separa el mundo de lo sagrado, objeto de adoración, y el de los entes - humanos y animales- que adoran, de modo similar a como en los retablos los paneles laterales pueden estar ocupados por donantes, reservándose para la escena sagrada el panel central. Este efecto, -que no se completa por la continuidad del espacio en la parte inferior del cuadro- se ve reforzado por el hecho de que, dentro del grupo de pastores de la derecha, que evidencia una clara influencia de Van der Goes, se incluye un autorretrato del propio Ghirlandaio. Así, la mano del pintor convertido en donante señala y casi toca al Niño, sin ninguna frontera que lo separe de Él. Con ello, lo que de acuerdo con la disposición seguida por





Bellini habría estado dispuesto en dos paneles centrales y dos en el lado derecho, aparece aquí integrado en una unidad, donde la mirada de la Virgen “ata” la parte superior del centro con la inferior, hacia la que también apuntan, desbordando sus anteriores confines y entrelazando esas antiguas divisiones, los animales, escapando del espacio superior derecho, y la mano desde el inferior.



42. Hans Memling. *Díptico de Maarten van Nieuwenhove*
1487. Brujas, Hans Memlingmuseum.

En la parte superior del lado izquierdo, Ghirlandaio parece insistir en la idea de que enmarcar es recalcar, pero lo hace con el cuidado necesario para que el abuso del recorte no desintegre el cuadro. Desplazando hacia esa parte una escena de carácter similar al de las *predellas* de los retablos, donde los tres Magos se acercan con su comitiva por un camino serpenteante y pasan justamente por debajo de un arco clásico (que, enmarcándolos nuevamente, los diferencia ante el espectador del resto de sus acompañantes),

procura deslindarla sin escindirla. El camino curvo delimitador de ese fragmento, que antes hubiera ocupado un formato independiente y ahora está integrado a duras penas en la imagen, junto a su carácter oblicuo respecto a los lados del cuadro, ayuda a disimular esa frontera, integrando su contenido en el todo. Pero dos elementos recuerdan lo reciente de una incorporación, todavía no enteramente fraguada: la mirada que dirige san José a la comitiva es más una mirada *hacia arriba*, como si fuera dirigida a un cuadro así dispuesto en el plano vertical en el que se distribuyen las partes de un retablo- como ocurre en el caso anterior-, y no *hacia dentro* o detrás, como corresponde a una escena realmente unificada dentro del espacio que trata de sugerir el conjunto. Al tiempo, en la parte baja de ese retazo, se acercan dos caballeros cuya mitad inferior aparece tapada por una piedra, que los recorta *in abisso*, como lo harían los confines de un cuadro.

Resulta también interesante para el proceso que describimos un último detalle, relevante no tanto por lo que representa, sino por lo que no tiene. En el equivalente al hipotético panel inferior izquierdo, Ghirlandaio ha incorporado un inusual bodegón, con elementos de la impedimenta de los viajeros. Pero no lo ha hecho tanto, como ocurriría en el caso flamenco, en el afán de representar, sino de ocupar el espacio de manera variada con algo que es leído, en términos de relevancia narrativa, como *vacío*. A diferencia del retablo de Bellini, en el que cada parte requiere cumplir con unos mínimos de contenido y protagonismo que garanticen una vida independiente, aquí el pintor descubre que puede dejar en silencio una de esas partes, ya integradas, porque las otras “hablan” por ella. Al hacerlo, percibe otras dos circunstancias: por un lado, que ese vacío conviene al cuadro para ganar en dinamismo y variedad, escapando de una excesiva simetría que la estructura de retablo todavía se podía permitir aún a riesgo de un cierto efecto arcaizante; y por otro, que la integración de esos espacios separados en uno sólo obliga a que el efecto de simple coordinación de las partes se vea sustituido por una cuidada subordinación de las secundarias frente a las principales, cediéndoles espacio y visibilidad, y, todavía más importante, de todas respecto a los intereses del *todo-ensamblado*.





Esta circunstancia de las *predellas* como origen de las escenas con paisaje en los fondos de los cuadros resulta evidenciada con más claridad en la sorprendente *Última Cena* realizada por Cossimo Rosselli en los muros de la Capilla Sixtina del Vaticano (II.41). Si la disposición del espacio en el que transcurre la escena - octogonal, como se deduce por los dibujos del centro del techo y del suelo, y por la forma de la mesa-, es sumamente original, lo que ante todo convierte a la composición en única es el contenido de la pared del fondo de la estancia, donde, con una riqueza que incurre plenamente en la acusación de dispersión que formuló Leonardo a las Cenas anteriores a la suya, Rosselli ha colocado, sobre la pared, dividido por columnas, un paisaje al que sólo unifica su orografía, en tanto que la diversidad de episodios que narra, unida a la multiplicidad de tiempos en los que éstas ocurren, hace más bien pensar- si bien esto no acaba de aclararse-, en cuadros (pintados) colocados en la pared de la estancia (real), donde Jesús y los Doce van a cenar por última vez. Esta indefinición puede haber sido buscada, pero parece más probable que sea producto de una “contaminación” producida por la familiaridad en la mente del pintor con la presencia simultánea, en los retablos, de un gran asunto central y, en la *predella* bajo él, de otras escenas que guardan cercanía temática, pero son anteriores o posteriores en el tiempo.

Aquí, Roselli habría reproducido esa vecindad, representando la Transfiguración, a la izquierda, el Prendimiento, en el centro, y la Crucifixión, en la derecha, pero invirtiendo el orden de los pisos e introduciendo las escenas de la *predella* en los huecos del muro de la propia composición, “encontrándose” con la sorpresa de la ambigüedad del resultado, y convirtiendo las escenas independientes en cuadros instalados en la pared, que recuerdan una escena pasada y prefiguran otras dos, en medio de la indiferencia de los comensales.

Otro ejemplo, esta vez nórdico, nos puede servir como eslabón perdido en la cadena evolutiva del retablo al cuadro unitario. Se trata de un cuadro que todavía es dos cuadros, el *Díptico de Maarten van Nieuwenhove* (1487. Brujas, Hans Memlingmuseum), de Hans Memling (II.42). Siguiendo un esquema probablemente introducido en la pintura flamenca por Rogier van der Weyden, es el único de los varios dípticos de Memling que nunca se ha desmembrado, quizás porque sutiles recursos unifican las dos tablas de manera indivisible: en la vidriera de la izquierda de la estancia en la que están la Virgen y el Niño figura el blasón del comitente, con el lema “IL Y A CAUSE” escrito, en tanto que en las de la derecha aparecen San Jorge venciendo el dragón y San Cristóbal, referencias a la condición de caballero de van Nieuwenhove (igualmente, en una vidriera del cuadro de éste distinguimos a otro santo caballeresco, San Martín, patrono además del comitente). A esta continuidad espacial se añade otra, más sutil: tras María, a la izquierda, un espejo redondo convexo la refleja, y con ella, al comitente (que no está en la tabla pero sí en el otro cuadro), con lo que la frontera entre ambos soportes se hace elástica: están obviamente separados, pero hay una cierta unidad espacial, y, ante todo, el espejo da fe de que, aunque no se le vea, el donante está con la Virgen (confiriendo metafísicamente verdadera dimensión de realidad al grupo sagrado y reduciendo, quizás de modo involuntariamente platónico, al donante a la condición de imagen). El espejo, de resonancias *vaneyckianas*, es al tiempo desafío técnico, espacio para el deleite flamenco por el brillo, misterioso eslabón entre los dos cuadros del díptico y, en cuanto *speculum sine macula*, referencia simbólica a la pureza de María. Pero, además el espejo es el embrión del cuadro definitivamente unificado, que integra en su interior, con una disposición similar al de la Virgen del Canciller Rolin, de Van Eyck, los dos cuadros del díptico.

Todavía dos recuadros más aparecen en la tabla de la Virgen: una ventana apenas entreabierta y otra plenamente visible y compartimentada, a través de la cual contemplamos, a modo de decorativo cuadro, el paisaje que sólo se intuía en la primera. Esto confirma la conciencia de Memling de que el carácter unitario del conjunto, que pivota sólo en lo mostrado en el espejo, se puede romper hacia fuera, convirtiendo el cuadro en dos, pero también hacia dentro, fragmentando la superficie en parcelas retaceadas que se postulan como nuevos cuadros.





Un nuevo momento de la “evolución” del retablo al cuadro en el cuadro lo vemos en la *Pala*, cuyo carácter monumental propiciará la presencia de elementos arquitectónicos que recogen y subrayan “*sub-imágenes*”, funcionando como marcos internos. André Chastel ha señalado que a finales del siglo XV la pintura mural parece en retroceso en las iglesias de nueva construcción, siendo relevada por el cuadro de altar, que

“bajo el majestuoso aspecto de la “pala” gozará de un éxito especial. Las estadísticas invitan a designar el período de 1470 a 1500 como la edad de oro del retablo monumental. (...) Esta moda de la “pala” supone una respuesta italiana a los grandes retablos de hojas de los flamencos”.⁹

Inicialmente, adoptan una disposición “contagiada” de la arquitectura gótica, (por ejemplo, incardinadas en marcos que son como arcos ojivales), pero llega un momento en que los contenidos de los cuadros alcanzan una modernidad que entra en conflicto con su continente o marco, no dejando alternativa a éste, y obligándole a cambiar.

Haciéndose eco de Burckhardt, Chastel refiere en otro lugar las dos innovaciones que aporta la pala:

“primero, el tratamiento del panel en forma de edículo, es decir, su disposición como arquitectura reducida (...) y segundo, como consecuencia directa e esa disposición, el agrupamiento de los santos y de la Virgen en una especie de disposición intemporal, denominada Sacra Conversazione. (...) La pala es ante todo la representación regia de la Madonna, su trono debe estar resaltado lo más posible. Para hacerlo resaltar, está el baldaquino que lo rodea y el nicho- expresión reducida de aquél- que lo enmarca”.¹⁰



43. Ercole de' Roberti. *Pala di San Zaccaria*
1480. Milán, Galería Brera.



44. Giovanni Bellini. *Sacra Conversazione*.
1505. Venecia., Iglesia de San Zaccaria.

⁹ Chastel, André, *El Renacimiento meridional*. Aguilar, Madrid, 1965, p. 188.

¹⁰ Chastel, André, *El Gran taller*, Aguilar, Madrid, 1966, p. 247.





La evolución monumentalizará estos elementos: en el último tercio del siglo XV el nicho se convierte en ábside en la pala de los Montefeltro de Piero della Francesca (1472), y el baldaquino en cúpula de un edificio en la Pala de San Cassiano, de Antonello de Messina (1475). Mención aparte merece la *Pala de Ravenna* (1480), de Ercole de' Roberti, de la Galería Brera de Milán, que presenta (II.43) una incorporación del paisaje y de episodios complementarios a la escena narrada que podemos asimilar con el ejemplo anterior, con quien comparte similitudes procedentes de un origen disímil. En una disposición extravagante, María descansa sobre una plataforma elevada, a través de la cual se descubre una amplia vista sobre el horizonte, lo que la convierte en un inusual y originalísimo caso de “figura sobre un paisaje”, parcelado por las aristas de la estructura que sostiene el trono de la Virgen. Y, bajo el hueco-ventana del piso superior de esta estructura, el piso inferior le permite al pintor incluir bajorrelieves pintados que son eco de los que pueblan el respaldo del trono de María.

Asimismo, se puede apreciar la relevancia de la *pala* en el camino de las simulaciones de espacios figurados que enmarcan el cuadro en la *Sacra Conversazione* (1505), pintada por Giovanni Bellini para San Zaccaria de Venecia. En ella (II.44) se juega con la similitud entre las columnas y capiteles de la arquitectura fingida que enaltece el espacio pintado y el arco de la arquitectura real que enmarca la composición. A esto añade arcos pintados que unen el primero con el segundo, en un trampantojo que establece una continuidad ficticia y desdibuja la frontera de lo pintado. Con ello, Bellini convierte al eco interior del marco real, el formado por las columnas pintadas, en un marco al que sobrepasan las figuras colocadas ante él, y al arco real, en una puerta colocada ante ese cuadro, desbordado por figuras que escapan de éste.

Finalmente, señalaremos que la cercanía temporal entre los retablos, las palas y los cuadros autónomos invita a pensar que los intercambios de experimentos entre unos y otros fueron particularmente abundantes y mutuamente fértiles, hasta que terminó por imponerse la fórmula del cuadro unificado que integraba dentro de sí una selección de lo ensayado separadamente por los retablos.

c. Reliquias

En paralelo a las circunstancias intelectuales y compositivo-formales anteriores, quizás podemos señalar un antecedente de tipo religioso que contribuirá a la relevancia significativa que adquirirán los espacios retaceados dentro de un todo unitario. En su obra *El poder de las imágenes* (1989), señala David Freedberg que

“mucho se ha debatido sobre el papel de las reliquias en la génesis de las primeras imágenes cristianas y ha sido André Grabar el más destacado exponente de la teoría de que el culto a las reliquias fue el responsable directo del nacimiento del culto a las imágenes en el siglo VI”¹¹.

Sería alrededor de las reliquias, conteniéndolas y adornándolas, como se generarán las imágenes, que toman de aquéllas la condición de objeto de veneración. Prosigue Freedberg:

“El hecho de que en los ritos teúrgicos se inserte un symbolon y en las imágenes cristianas una reliquia parece obedecer al sentimiento básico de que una sustancia u objeto colocado dentro de una imagen tiene unos poderes peculiares concretos, y a la creencia en que tales sustancias u objetos armonizan esencialmente con lo que la imagen representa.”¹²

¹¹ Freedberg, David. *El poder de las imágenes*. Ediciones Cátedra. Madrid, 1992. p. 124.

¹² *Ibid*, p. 119.





Así, no es extraño que la mayoría de los retablos y altares mayores dispongan de espacios para la ubicación de reliquias, del mismo modo que a lo largo de la Edad Media proliferaron las esculturas- relicario, (como las *Thronum Majestatis*, estatuas de madera que representan a la Virgen) con compartimentos en su interior para colecciones de reliquias.

Podemos encontrar ecos inmediatos de ello en la presencia de iconos incrustados- literal o figuradamente- en cuadros, pero posiblemente, de un modo más general y profundo, tiene aquí su origen todo un mecanismo de cita, que poco a poco se fue desacralizando y haciendo más “leve”, por así decirlo, convertido en dispositivo de *autorreferencia* y de “multiplicación de efectos”. Presentan resonancias de ello cuadros como la terminal *Piedad* (1570-75) de Tiziano de la Galería dell’Academia de Venecia (II.45), realizada inicialmente con intención de que estuviera en su propia tumba, en la capilla de la Crucifixión de la iglesia de los Frari, donde deseaba ser enterrado. Inconcluso a su muerte, fue terminado por Palma el Joven, como reza la inscripción “QUOD TITIANUS INCHOATUM RELIQUIT/PALMA REVERENTER ABSOLVIT/DECQ. DICAUIT OPUS” (“*Esto, que Tiziano dejó incompleto, Palma lo llevó a termino con reverencia, y dedicó la obra a Dios*”), escrita por Palma para, exagerando una labor que parece haberse limitado a repintar el ángel que sujeta la antorcha, unir su nombre al del venerado maestro. Entre las estatuas pintadas de Moisés y la Sibila Helespóntica, las figuras de la Virgen y Cristo muerto parecen haber salido de una hornacina figurada. Incorporado a la escena (que, ya que no es escultura, quiere ser “real”), vemos, junto al escudo de los Vecellio, en el borde inferior derecho del cuadro, casi imperceptible en una falsa tablilla votiva, la imagen de Tiziano orando junto a su hijo ante la *Piedad*, convirtiendo la realidad del pintor en imagen que se postra ante una pintura, que es “real”.

d. Desarrollo del ilusionismo en la representación del espacio. Cercanía con los propósitos teatrales.

Hemos visto que el conjunto de artificios acerca de los que tratamos en este estudio gira alrededor de dos polos: las divisiones de la superficie plana del cuadro y la suplantación de la misma a los ojos del espectador, induciéndole a creerla sustituida por el efecto de hueco, en un propósito paralelo al modo con el que Estacio en la *Commedia* define el arte de Virgilio: “*Trattando l’ombre come cosa salda*”, “dando a una sombra cuerpo consistente”.¹³ Respecto a esta ambición señala Ernst H. Gombrich:

*“En lo que toca al arte, la sorpresa del trompe l’oil puede ser parte del placer; el placer no consiste en descubrir que lo que tomamos por un pato muerto de verdad no es más que pintado -esto será más causa de decepción que de disfrute- sino en nuestro persistente sentimiento de incredulidad de que una mano diestra haya conseguido ese efecto visual de las plumas, el brillo y la blandura en una tabla dura y plana utilizando un pincel mojado en pintura.”*¹⁴

Este propósito de demostración de habilidad con la que persigue el engaño, presente como ya señalamos en las míticas historias referidas sobre los pintores griegos por Plinio, se ve actualizado en el ambicioso entorno del mundo renacentista. Así, Giovanni Bocaccio elogia la capacidad mimética de Giotto diciendo que no había nada real que él

“no pintara tan parecido a aquello, que no sólo fuera similar, sino, es más, que pareciera ella misma, porque muchas veces, en las cosas que él hace se aprecia que el sentido visual de los hombres se engaña, al creer verdadero lo que sin embargo está pintado”.¹⁵

¹³ Dante Alighieri, *Divina Comedia*, Purgatorio XXI, 136, p.528.

¹⁴ Gombrich, Ernst, *La imagen y el ojo*, Editorial Debate. Madrid, 2000, p.181.

¹⁵ Gualdoni, Flaminio. *Trampantojo*. Skira Editore. Milán, 2008, p.12.





Y no se trata de una ambición limitada al espacio italiano, sino que se extiende a todos los ámbitos punteros del arte de la época.

La suma de estos dos polos implica la aparición de espacios internos del cuadro que evocan su contorno externo y juegan a comportarse como supuestos huecos dentro del mundo ficticio representado. A partir del momento en el que adviene el espacio unificado propio del siglo XV hacen acto de presencia esos ecos interiores del formato del cuadro, por medio de los que éste se reduplica, de modo que, tal como señala Chastel:

“todas las formas devienen en susceptibles de implicaciones suplementarias por el sólo juego de la composición. (...) Cuando se adopta la fórmula del “espacio verídico”, es decir coherente y cerrado, hay tres motivos secundarios- y tres solamente-que permiten abrirlo y amplificarlo: el espejo, el hueco abierto y el cuadro.”¹⁶



45. Tiziano. *Piedad*. 1570-75.
Venecia, Galería de la Academia.

Al hacerlo, se dispondrá de un elemento con el que incluir en un cuadro unitario escenas suplementarias que antes, en los retablos, resultaban escindidas en cuadros distintos, proporcionando variados espacios enmarcados que los deslindan ordenadamente. Y, en paralelo, se jugará, de modo más o menos consciente, con la función de representación propia de la pintura, tanto si ésta remite a la realidad, mostrándola dentro de un hueco enmarcado (ventana), como a su reflejo en un plano (espejo), al igual que si es otro cuadro lo que efectivamente está inserto en el interior de la composición.

En este panorama de indagación en las posibilidades del hueco ficticio convendrá reparar en la proximidad entre teatro, perspectiva y espacio figurado. Denunciando las implicaciones de superficialidad que esta cercanía parecen (ingenuamente, a su vez) conllevar, el polifacético y trágicamente desaparecido estudioso ruso Pável Florenski ha indicado sobre el ilusionismo de la perspectiva greco-romana, antecesora de la renacentista:

“La raíz de la perspectiva se halla en el teatro no sólo por la razón histórico-técnica de que fue el teatro el primero en necesitar de la perspectiva, sino también por un impulso más profundo: la teatralidad misma de la representación perspectiva del mundo. Precisamente aquí radica la percepción festiva del mundo, privada de la sensación de la realidad y de la conciencia de responsabilidad que concibe la vida como un espectáculo y nunca como una acción.”¹⁷

Al margen de esa supuesta limitación de veracidad, y de la utilidad que tempranamente representa la perspectiva para las simulaciones espaciales en el teatro, convendrá que nos fijemos en las similitudes entre la caja escénica y el escenario donde transcurren las grandes escenas de interior renacentistas y barrocas, en las que se evidencia una cercanía mantenida, si bien de modo más disimulado, en las escenas de exterior y en los interiores más intimistas y menos poblados: en unos y otros, la realidad está seccionada verticalmente, contemplada a través de un punto imaginario, y enmarcada.

¹⁶ André Chastel, *Le tableau dans le tableau, (Fables, Formes, Figures)*, vol II, p. 77.

¹⁷ Florensky, Pavel, *La perspectiva invertida*, Siruela. Madrid, 2005, p.34.





46. Masolino. *Banquete de Herodes: Salomé recibe la cabeza de san Juan. Entierro de san Juan*. Entre 1421 y 1428. Castiglione Olona, Baptisterio.

Podemos comprobar tempranos tanteos en esta dirección, que, más que perseguir, parecen encontrarse con la inesperada riqueza de ambiguos resultados, en *El banquete de Herodes: Salomé recibe la cabeza de san Juan. Entierro de san Juan* (entre 1421 y 1428. Castiglione Olona, Baptisterio, **II.46**), de Masolino, fresco que se encuentra a mitad de camino entre ventana, marco, yuxtaposición espacial y temporal, “*vedutta*” y “cuadro en el cuadro”. Realizado contemporáneamente a la capilla de los Pazzi y las sacristías de Brunelleschi, la fórmula de los dos bloques fugados a ambos lados de la escena es similar a las dos arcas que usa Uccello en el *Diluvio* de la *Historia de Noé* (1446-48), de Santa María Novella. Pero resulta aquí enriquecido por el hecho de no tratarse de dos volúmenes compactos, sino que, con

columnas que sostienen un architrabe y originan un hueco rectangular, en la izquierda, y un arco de medio punto que nos introduce en una *loggia* fugada, en la derecha, organiza el espacio tectónicamente y, al tiempo, lo divide. Se sirve así Masolino de esta fragmentación para la presentación ordenada y simultánea de tres momentos distintos, sugiriendo un orden temporal que avanza de izquierda a derecha y de delante a detrás. Por medio de las divisiones distribuye sólidamente el espacio, anclándolo con horizontales y verticales, a la vez que organiza la escena en tres partes. Con ello, confiere una autonomía a cada escena que evita, enmarcándolas, la confusión en su lectura. Asimismo, le da profundidad - con la fuga de la derecha- y variedad -además de la de las formas de los compartimentos, de alturas-, y le permite hacer presente un paisaje distante con el entierro del santo, posterior en el tiempo a las escenas del primer tiempo, en un recurso arcaizante que se contrapone a la novedad de la perspectiva de las arquitecturas.

Pierre Francastel ha recalcado en términos similares las connotaciones teatrales presentes en el *Triunfo de Federico de Montefeltro*, (1465. Florencia, Uffizi **II.437**) de Piero della Francesca, manifestadas en esa buscada máxima visibilidad, que distribuye tanto a las figuras como al paisaje en imaginarios planos paralelos al del cuadro:

*“El paisaje también forma ángulo recto como una cortina de fondo. (...) Aquí tenemos otro buen ejemplo de lo que he llamado la segregación de planos, es decir, la elección de un pequeño número de zonas de visión neta representadas sin notación de las intermedias, al contrario de lo que ocurre ante la naturaleza. Este arte es esencialmente un “montaje” que toma su punto de apoyo concreto en la utilización de un material de objetos si no siempre teatrales, al menos asociados en general a unos ritos sociales tradicionales.”*¹⁸

Igualmente, insistiendo en los paralelismos entre escenario pictórico y teatral, resulta apropiado traer aquí las similitudes e influencias, señaladas por Michelangelo Muraro y recordadas por H. Damisch, entre las *sacra rappresentazione*, en la forma particular que presentaban en Venecia, las *compagni della calza*, -asociaciones de jóvenes aristócratas a los que se encomendaban las fiestas y diversiones populares- y los

¹⁸ Francastel, P, *op.cit.*, p. 196.





47. Vittore Carpaccio. *Llegada de los embajadores ingleses a la corte de Bretaña*..
1495, Venecia, Galería de la Academia.

recursos escenográficos empleados por Carpaccio en el ciclo de *Santa Úrsula*. En la concepción del espacio y la disposición teatral de escenario y personajes de esta serie de cuadros se pone de manifiesto la influencia de esas ceremonias, en parte “dramatizadas”, por las que la ciudad devenía en decorado. Así se puede apreciar (Il.47) en su *Llegada de los embajadores ingleses a la corte de Bretaña* (1495, Venecia, Galería de la Academia), organizada de manera análoga a la vista de la *Ciudad Ideal* conservada en Berlín, donde la parte delantera de una arquitectura coincide con el Plano del Cuadro. Con ello, ésta impone al cuadro una división en tres partes, aunque eleva mucho la línea de horizonte y acentúa, frente a la marcada profundidad de aquél, la disposición procesional de las figuras, dispuestas paralelamente al Cuadro.

El progresivo desarrollo de estos recursos permitirá una plena asunción de las posibilidades de la perspectiva para la adecuada representación de la *storia*, y estos efectos de naturaleza teatral no se limitarán a las grandes escenas narrativas, sino que la sensación de *caja* (y las maniobras con las que pronto se tratará de que su contenido parezca superar el confinamiento al que somete a los personajes), será también aplicada, a modo de ensayo de los grandes engaños barrocos, en escenas sencillas. Así ocurre en la *Virgen con el Niño* (hacia 1445. Dublín, National Gallery of Art), de Paolo Uccello (o Piero della Francesca, o Domenico Veneciano). El debatido autor, que evidencia una clara conciencia de las capacidades de estos artificios, se sirve (Il.48) de modo sorprendente de dos elementos, recurrentes en este estudio, para conseguir un inesperado efecto de contraste: por un lado, la simulada hornacina de piedra tras la Virgen, junto a la sólida redondez de ésta, inducen al espectador a contemplar algo volumétrico y estático como una estatua; por otro, en el fino antepecho de la parte inferior del cuadro, que se confunde con el tono del marco, se apoya un orondo y dinámico Niño Jesús, que parece precipitarse hacia delante, con un gesto que contrasta con la seriedad de la compuesta figura de María, de modo que lo que se escapa por el marco es una pintura que se ha convertido en estatua, para luego cobrar vida.



48. Paolo Uccello *Virgen con el Niño*.
Hacia 1445. Dublín,
National Gallery of Art.





e. Diferencias derivadas de los cambios de concepción y visión.

Este conjunto de fenómenos, por los que se manifiestan ecos del cuadro en su interior, se produce sólo a partir de cierto grado de virtuosismo técnico, que conlleva en paralelo un nivel de autoconciencia suficiente como para hacer posible la aparición de imágenes reducidas en la obra misma. Si bien una evolución semejante puede apreciarse en el desarrollo de las artes en panoramas ajenos al ámbito occidental, creemos, sin embargo que en éste se muestra con características peculiares, producto de la serie de factores que estamos relatando, que lo hacen único. Y en su aparición y desarrollo en el arte europeo no podemos desvincular el uso de los medios por los que se hacen presentes esos artificios de recurrencia y reduplicación, (de acuerdo con la terminología utilizada por Chastel), a los que podríamos añadir otros de negación y escapismo, con maneras concretas de mirar la realidad, en correspondencia con desafíos técnicos y propósitos estéticos y expresivos igualmente precisos, reflejo de las necesidades de cada época. Con razón indica Wölfflin: “*No todo es posible en todos los tiempos*”.¹⁹ Nos serviremos precisamente del análisis que establece este autor suizo entre las características que diferencian la visión renacentista, época en la que estos recursos prácticamente aparecen, de la barroca, en la que serán luego sistemáticamente utilizados, para analizar el modo en el que estas cualidades se reflejan en el diferente uso que ambos momentos hacen de ellos.

La primera contraposición mostrada por Heinrich Wölfflin refiere que, mientras el Renacimiento ve por líneas, atendiendo con ello prioritariamente al carácter táctil de las superficies, y por tanto, a su contorno, el Barroco lo hace por masas o manchas, fijándose en la mera apariencia óptica y renunciando al dibujo “palpable”. En el primero, el límite del objeto es el punto en el que bascula la atención del autor, aislándolo; en el segundo, desdibujado éste, el objeto desemboca y se funde con el espacio ilimitado que lo contiene, bañando a las formas de carácter de vaguedad y de indefinición. Esto hace que en el arte renacentista el fondo sea nítidamente fondo, y la figura, figura, frente al arte barroco, en el que ambos se confunden. A esta diferencia contribuye decisivamente el distinto uso de la luz, de manera que ésta puede estar orientada a evidenciar la claridad del objeto, o bien buscar inundar el espacio en masas que oculten la forma. Asimismo, mientras en el ámbito clásico el color aísla cada uno de los elementos de la escena, remarcando su individualidad, en el barroco es una manta que unifica las partes del asunto, bañándolas con un ambiente común. Por todo ello,

*“el extraordinario contraste que se evidencia entre los estilos lineal y pictórico responde a dos actitudes ante el mundo fundamentalmente diversas. Allí se prefiere la figura firme y precisa; aquí el fenómeno cambiante; allí la forma permanente, mensurable, limitada; aquí el movimiento, la forma en función; allí, las cosas por sí; aquí, las cosas dentro de su conexión”.*²⁰

Esta relevancia de la línea explica la naturalidad con la que el mundo renacentista muestra separaciones, con frecuencia encomendadas a columnas que escinden por



49. Vermeer. *Mujer leyendo una carta junto a la ventana abierta*. 1657. Amsterdam, Rijksmuseum.

¹⁹ Wölfflin, H., *Conceptos fundamentales de la Historia del Arte*. Editorial Óptima. Espasa Calpe. Madrid, 2002, p. 28.

²⁰ *Ibid*, p.46.





completo la superficie del cuadro. Igualmente, el triunfo de la línea se hace presente en aberturas, sean ventanas, puertas o arcos, delimitadas por contornos claramente definidos, como ecos que no se esconden de los bordes igualmente marcados que el cuadro que los contiene. Frente a esto, conviene al propósito del gusto barroco que las divisiones dentro de los cuadros sean más ambiguas y menos completas, subrayándolas menos y favoreciendo más su continuidad con el conjunto que las contiene. Esto se puede apreciar tanto en las aberturas presentes dentro del cuadro, donde se busca la rotura de la continuidad de los bordes, como en los artificios que enmarcan a la totalidad de la imagen. Si veámos en el ejemplo de Uccello del apartado anterior que el pintor no tiene reparo en mostrar un marco interno reproduciendo descaradamente el formato del cuadro, cuando pintores como Rubens o Vermeer recurren a estos artificios, los resuelven por medio de formas irregulares que alteran el formato rectangular del cuadro (como puede apreciarse en el inverosímil marco ovalado de flores y frutas con el que Brueghel de Velours, colaborador del primero, rodea la escena central en el cuadro de éste *La Naturaleza decorando a las tres Gracias*, de 1635, (II.185), o recurriendo a dispositivos irregulares y discontinuos que no construyen marcos reales sino vagos *enmarcamientos* ópticos (como en el cuadro del segundo *Mujer leyendo una carta junto a la ventana abierta*, de 1657, II.49).

De este modo, como consecuencia de la pérdida de nitidez, los bordes inestables no separan las partes del cuadro por ellos definidas, sino que participan simultáneamente de la forma que delimitan y del espacio que los contiene, prevaleciendo así el efecto de unidad, que dificulta deslindar los perfiles de cada objeto, sobre el de la suma de partes. Precisamente esta indefinición de contornos permite que el pintor barroco pueda afrontar más cómodamente la inclusión de espacios autónomos por medio de bordes internos que retaceen la escena, sin correr el riesgo de la posible desunión de esas zonas con el conjunto del cuadro. Por un lado por la menor rigidez de éstos, que, participando de la visión totalizadora e integradora del conjunto, se desdibujan; por otro, basándose en la confianza de que las masas de color y de tono, al traspasar las fronteras de los bordes, vuelvan a enlazar las zonas parceladas.



50. Vermeer. *La carta de amor*. 1657.
Amsterdam, Rijksmuseum.

El diferente nivel de nitidez de los bordes implica una divergencia trascendental, que desborda el ámbito estético para irrumpir en el puramente epistemológico: “*en el cántico de la línea se revela la verdad de la forma*”, sentencia Wölfflin.²¹ De este modo, mientras el arte renacentista aspira ingenuamente con su esfuerzo de precisión a representar las cosas como son, el arte barroco, más escéptico, hace que el carácter tangible de los objetos tienda a evaporarse, mostrándolos ante todo en lo que tienen de apariencia contemplada desde una cierta distancia, y evidenciando un desapego a la fiabilidad de los datos de los sentidos. Estas connotaciones resultarán un extraordinario acicate para la profusión de artificios con los que el universo barroco busca jugar con la presencia del cuadro, multiplicándolo, trastocándolo, escondiéndolo y aún negándolo por medio de un ingenioso uso del recorte y del marco. En este sentido, el aspecto mismo de las formas, con sus límites escamoteados, que hace que su manifestación tenga algo de fantasmagoría, favorece que el cuadro explote todos los mecanismos que le resulten a mano para

²¹ *Ibid*, p.48.





ocultar su naturaleza, sea aplicando este propósito hacia dentro, negando el plano y proponiendo cascadas de huecos, sea abalanzándolo hacia fuera, por medio de zonas fronterizas paralelas al Plano del Cuadro en las que formas del interior del cuadro se apoyan para “catapultarse” fuera de él.

Es también de consecuencias relevantes para el fenómeno que estudiamos el paso de la disposición en superficie propia del arte clásico, donde las distintas partes que integran el conjunto aparecen dispuestas en planos o capas, método que garantiza la mayor visualidad, a una distribución en profundidad, propia del barroco. Hemos podido apreciar en este criterio que persigue la claridad en los *Episodios de la vida eremítica*, de Paolo Uccello (II.9), donde las escenas aparecían yuxtapuestas, a una distancia constante del espectador; en el *Martirio de San Cristóbal y traslado del cuerpo decapitado de San Cristóbal*, de Mantegna (II.11), cuyo criterio más moderno no le impide colocar con una distribución semejante en lo esencial ambos episodios; o incluso en la heterogénea panoplia de mundos mostrados en el retrato de *Sir John Lattrell*, de Hans Eworth (II.4).



51. Piero della Francesca.
Anunciación. 1460. Arezzo.

Perspazmente subraya en este sentido Wölfflin el hecho, aparentemente paradójico, de que el siglo XVI, momento en el que se produce la plena asimilación de los recursos necesarios para representación del espacio, vea también el triunfo de la distribución *planimétrica* de las formas, en sucesivas capas paralelas al Plano del Cuadro. Este criterio no será dejado de lado hasta el siglo siguiente, cuando es sustituido por una organización de los asuntos del cuadro en profundidad, escamoteando así la plena contemplación de los objetos, relativizados en su individualidad y subsumidos superpuestos en el todo del cuadro. Indica Wölfflin que

*“la intersección y el enmarcar son antiguos medios artísticos, pero los bastidores barrocos y los enmarcamientos barrocos tienen una virtud especial de impeler hacia el fondo no buscada antes. (...). Las estancias de Rafael tienen, desde luego, la enmarcación de los arcos, pero este motivo no está empleado en modo alguno para que obre en sentido de profundidad.”*²²

Con la intención de reforzar el efecto de profundidad, el barroco se sirve de las separaciones internas, originando espacios que no están presentados juntos como iguales, al modo renacentista, sino uno dentro de otro, como subordinados. Se perseguirá así que las escenas se superpongan ordenadamente, de modo que la naturalidad y el efecto de hueco no afecten a la claridad, como se puede apreciar en el *Interior con una mujer que toca el clavecín* (II.14), de Pieter de Hooch, donde la autonomía de las zonas *reenmarcadas* dentro del cuadro no contradice su sujeción jerárquica al conjunto. Para esta tarea de entrelazamiento o cosido de las partes, los pintores se sirven de líneas oblicuas conformadas por sucesiones de objetos y por unificadores focos luminosos, como en la *Alegoría de la Fe*, de Vermeer (II.197), o *Las Hilanderas* (II.26), donde una potente diagonal de luz traba los diferentes términos, dinamizando la mirada y dirigiéndola hacia el interior del cuadro.

Obviamente, en el arte barroco también el color aparece estratificado por capas, especialmente en paisajes, y lo mismo es sabido sobre el tono desde las observaciones de Leonardo acerca de lo que se ha dado en llamar ley de contrastes simultáneos, de la que este estilo hace un uso especial, colocando

²² *Ibid*, p.105.





grandes cuerpos oscuros en primer término, que tapan objetos claros colocados tras ellos. Obtiene así *enmarcamientos* parciales que sirven de introducción a la escena, a modo de equivalente pictórico de la clásica presentación de los cuentos: “érase una vez...”

La tercera distinción establecida por Wölfflin se refiere el tránsito de la “*forma cerrada*”, o de “*estilo tectónico*”, a la “*forma abierta*”, o “*estilo atectónico*”. Por el primero entiende el tratamiento de los elementos del cuadro como “*un producto limitado a sí mismo, que en todas sus partes a sí mismo se refiere*”, frente al segundo, que estaría caracterizado por que “*alude a lo externo y tiende a la apariencia desprovista de límites*”.²³ Esto se manifiesta en la presencia reiterada de verticales y horizontales en los cuadros del siglo XVI, actuando como ecos de los bordes del cuadro, y sirviendo para construirlo alrededor de ellas. Por el contrario, el siglo siguiente matiza su presencia, sea interrumpiendo las líneas, sea variándolas, sea alternándolas con oblicuas a ellas. Así, mientras el cuadro renacentista parece tener en cuenta sus confines, para organizarse dócilmente a su alrededor, el contenido del cuadro barroco los ignora (o, más precisamente, juega decidida y conscientemente a que lo parezca), buscando aparentar ser producto de un encuadre casual y, en apariencia, contingente. Obviamente, las fronteras así marcadas responden a una intención didáctica, aún a costa de resultar simplificadora: la regularidad expresada en la simetría de los arcos que organizan la escena del *Banquete en casa de Leví*, obra realizada por Veronés en 1573 (II.447), parece preceder en su cuidado orden al calculado caos dinámico que organizan las formas en el interior de *El rapto de Helena*, de Tintoretto (II.298), obra que es realidad diez años anterior.

Así, frente a la estabilidad derivada de la ordenación del cuadro a partir de un eje central, encontramos la inestabilidad producida por su negación, calculadamente reforzada por el uso de diagonales, que se rebelan contra el dictado de los confines del cuadro. Al mismo tiempo, se relegan “*a segundo término los aspectos llamados “puros”, a saber, la frontalidad y el perfil decisivos*”,²⁴ de modo que se consiga eludir la sensación sólida del cuadro - aspiración implícita en el cuadro renacentista-, convirtiéndolo, en cambio, en algo efímero, y recalcando el carácter de transitoriedad de lo mostrado. Esto se manifiesta en el alcance más limitado que presentan en el mundo barroco las formas que enmarcan con un trazado regular. Éstas sólo excepcionalmente (Rubens) abarcan la totalidad del cuadro si éste es una escena amplia. Paralelamente, se procura que la forma que enmarca al conjunto resulte escamoteada por el tono (el marco oscuro al que se asoma Agatha Bas, de Rembrandt, II.273), o las interrupciones (las cortinas que, frecuentemente, tapan bordes de zonas retaceadas regulares en los cuadros de Vermeer), quedando normalmente limitada a espacios pequeños la presencia de algo cuya autonomía puede contestar la unidad del cuadro.

No sorprenderá que esto se produzca en paralelo a la desaparición del eco de simetría que flota frecuentemente sobre los cuadros renacentistas, relevado por la inestabilidad barroca, producto o efecto de una buscada asimetría. Así, la naturalidad con la que el marco inserto en el *Retablo de Pésaro*, de Giovanni Bellini (II.445) reproduce las características y las dimensiones del cuadro que lo contiene, con el que además comparte centro, nada tiene que ver con los *contrappostos* dinámicos señalados por Arnheim²⁵ en *La carta de Amor* de Vermeer (II.50), donde el pintor ha procurado jugar con la capacidad de eco que tienen los marcos representados en el interior del cuadro para variar y modular el formato del mismo.

Precisamente para la consecución de esos fines servirán de útil comodín en el interior de los cuadros los espacios retaceados producidos por la arquitectura del entorno de las figuras, que proporcionan el placer de la reiteración y la simetría. Podemos apreciar esto en *La Trinidad*, de Masaccio (II.414), donde tanto el espacio arquitectónico como la distribución de los personajes persiguen ese objetivo, haciendo que los volúmenes de la derecha se correspondan fielmente con los de la izquierda. Pero, además, también

²³ *Ibid*, p.141.

²⁴ *Ibid*, p.143.

²⁵ Arnheim, R, *El poder del centro*, p. 109.





contribuyen a una variedad como la que explota Rubens en el *Retrato de Verónica Spínola* (IL.293), donde sutiles recursos sirven para conseguir que una figura mostrada frontalmente escape de la excesiva simetría.

Otra consecuencia de la diferencia entre ambas visiones, para la que el pintor se sirve de los artificios a los que nos referimos, es que, como se puede apreciar en estos ejemplos, mientras el arte clásico muestra evidentemente centrado su asunto, asegurándose así su plena visibilidad y dejando fuera del marco sólo elementos irrelevantes para el mismo, el barroco, si bien está asimismo sujeto a la obligación de mostrar plenamente el tema del cuadro, evita que éste coincida claramente con el encuadre del cuadro, aparentando cortes violentos o que, como ocurre en este cuadro de Rubens (quien sugiere aquí dudas en el encuadre, según se centre en la figura o en el arco que hay tras ella), acentúen el dinamismo de la recepción del espectador. Indiquemos, finalmente, que estas diferencias se ponen también de manifiesto en los “*pendants*”, donde, en tanto que los renacentistas explotan el encanto de la identidad invertida de dos cuadros distintos, los barrocos recalcan la asimetría, insistiendo así en generar tensión entre ambos cuadros. Muestras todas ellas de unas aspiraciones diversas a las que Wölfflin se refiere indicando que “*allí rigen los valores del ser; aquí, los valores de la metamorfosis.*”²⁶

Nos interesa especialmente la cuarta pareja de valores estudiada comparativamente por Wölfflin, centrada en el paso de lo múltiple a lo unitario, pues de ahí hemos partido para nuestra investigación. Por supuesto, toda obra contenida dentro de unos confines busca intuitivamente un cierto efecto de consistencia que la identifique como unidad, pero el camino para conseguir ese efecto es sumamente complejo, y en él se da la paradoja de que la mayor dificultad reside precisamente en el cuidado de la ejecución de las partes que integran el conjunto. Este largo camino parte de un estado de elevada atomización de la superficie del cuadro, reflejo del estusiasmo narrativo del iluminador medieval o el pintor del Trecento y de la falta de madurez para imbricar las partes en una estructura unitaria- tarea para la que resultarán de la mayor relevancia el conjunto de recursos a los que nos estamos refiriendo-, dando paso al mayor esfuerzo integrador del siglo siguiente.

Pero todavía hay aquí una resistencia interna hacia la unidad, producto, tal como Ortega y Gasset ha señalado refiriéndose a los italianos y flamencos del Quattrocento, de la mirada con la que el pintor analiza cada parte, confiriéndole un protagonismo que implica la presencia de muchos centros dentro del cuadro. Así, la identidad en el tratamiento de los diferentes planos origina que todo presente una construcción similar, pasando por alto cómo la apariencia de los objetos se ve alterada por la distancia a la que se observan, y resultando como si fuera consecuencia de una observación individualizada y cercana al objeto:

*“Mas es imposible ver a la vez de cerca varias cosas. La mirada próxima tiene que ir desplazándose de una en otra para hacerlas, sucesivamente, centro de la visión. Esto quiere decir que el punto de vista en el cuadro primitivo no es uno, sino tantos como objetos hay en él. El cuadro no está pintado en unidad, sino en pluralidad. Ningún trozo hace mención a otro, cada cual es perfecto y aparte.”*²⁷

Así, el cuadro del siglo XV es producto de la suma de una serie interminable de miradas sucesivas que procuran integrarse desdibujando trabajosamente el rastro de esa superposición:

*“El pintor ha dirigido una mirada exclusiva y analítica a cada uno de los objetos. (...) Nuestra pupila tiene que peregrinar paso a paso por la superficie pintada, demorando en los mismos puntos de vista que el pintor tomó sucesivamente.”*²⁸

El criterio clásico, que Ortega encarna en Rafael, somete, sin anularla, esa multiplicidad de puntos de vista

²⁶ Wölfflin, H, *op. cit.*, p.153.

²⁷ Ortega y Gasset, J, *Sobre el punto de vista en las artes*, pag178 y sig.

²⁸ Wölfflin, H, *op. cit.*, p. 181.





*“a una fuerza extranjera: la idea geométrica de la unidad. Sobre las formas analíticas de los objetos cae, imperativa, la forma sintética de la composición, que no es forma visible de objeto, sino puro esquema racional. (...). Existe ya en ella el postulado racional de la unificación.”*²⁹

El final del siglo XVI aporta esa definitiva unificación de las partes, pero conserva para ellas un alto nivel de autonomía, que parece ser respetada por el conjunto del cuadro, en un delicado equilibrio que no se conseguirá, con todo, sino a expensas de una parte del logro de su unidad. Por supuesto, en el universo clásico, la presencia relevante de las partes se produce como fruto de un trabajoso esfuerzo integrador (capaz de superar los riesgos de desunión implícitos a ella, y causantes de los defectos compositivos del mundo preclásico, en aras de la consecución de todos armónicos), y de afrontarlos valientemente sin hacer que mengüe la importancia de las partes. Pueden servirnos de ejemplos de este propósito las formas regulares de las aberturas de edificios como el de los *Esponsales de la Virgen*, de Rafael (II.362) o, más tardíamente, encuadramientos irregulares como el de *La Alegoría del amor*, de Bronzino (II. 296), en los que la hiperrealista presencia de las figuras no impide que el pintor construya un marco interno con sus miembros entrelazados, dándole con ello la unidad deseada.



52. Rembrandt. *Estudioso meditabundo*. 1631. París, Louvre.

Indica Wölfflin:

*“sólo cuando fue reducido a sistema íntegramente el conjunto, pudo despertarse el sentido de diferenciación de las partes integrantes, y sólo dentro de una unidad estrictamente concebida pudo desarrollarse la forma parcial en busca del efecto independiente.”*³⁰

Será en este momento cuando sobrevenga la aparición de la visión unitaria que caracteriza al Barroco. Frente a la actitud clásica, que busca compatibilizar la atención a la identidad y la relevancia autónoma de las partes con la necesidad de embridarlas para que configuren un todo armónico, el arte barroco organiza la obra girando en torno a un punto de gravedad, a partir del cual lo demás gravita, supeditando por entero la autonomía de los elementos orgánicos particulares, que quedan anulados si no es en presencia del conjunto. Al respecto, Wölfflin señala que:

*“En ambos estilos se busca la unidad (lo contrario de la época preclásica, que no se entendía aún este concepto en su verdadero sentido), sólo que en un caso se alcanza la unidad mediante la armonía de partes autónomas o libres, y en el otro mediante la concentración de partes en un motivo, o mediante la subordinación de los elementos bajo la hegemonía absoluta de uno”.*³¹

Puede parecer sólo una cuestión de matiz, pero es mucho más que eso. Por supuesto, en ambos momentos se siente como una obligación ineludible la consecución de un todo organizado, en el que los

²⁹ *Ibid*, p. 182.

³⁰ *Ibid*, p. 198.

³¹ *Ibid*, p. 34.





elementos que lo forman están debidamente integrados en el conjunto y constituyen el “*tout-ensemble*” al que se refería De Piles. Pero mientras que la culminación del Renacimiento busca que la totalidad sea el resultado acumulado de la plenitud con la que se manifiestan las partes (a lo que Wölfflin se refiere como *múltiple unidad*)³², el barroco ya no persigue esa multiplicidad de partes pletóricas, que pueden poner en riesgo el éxito del conjunto, sino que prefiere que no quepan dudas sobre la supremacía del todo respecto a ellas, persiguiendo una *unidad única*.

La consecuencia de esta diferente visión en el amplio universo de las *imágenes dentro de imágenes* es que si en la mirada del siglo XV las zonas retaceadas buscaban prioritariamente ser interesantes por sí mismas, y sólo después servían al *todo-ensamblado*, el siglo XVII busca el efecto contrario, mostrando un todo sólidamente armado, dentro del cual se juega a incluir zonas a las que se promete una autonomía ficticia. Podemos comprobar lo primero en la compartimentada organización del espacio de *La Anunciación* de Arezzo, de Piero della Francesca (II. 51), *La llegada de los embajadores ingleses a la Corte de Bretaña*, de Carpaccio, (II. 47), el *Martirio de San Cristóbal y traslado del cuerpo decapitado de San Cristóbal*, de Mantegna (II. 11), o la *Anunciación* de Botticelli del Metropolitan (II. 87).

Frente a esta yuxtaposición, que basa su efecto en la suma, el mundo barroco procurará la subordinación de los espacios retaceados al conjunto, aprovechando el efecto contrario al buscado por el primer Renacimiento: el espectador percibirá primero un todo unitario, y sólo después apreciará detalles que se le presentan como producto de una división de ese todo. Así se puede observar en las sucesivas habitaciones de los interiores de Metsu o de Witte (II. 14), en el vacío que contienen las cataratas de arcos que se vierten en profundidad en los interiores de Saenredam (II. 15) o en los espacios y mundos que se introducen sucesivamente unos en otros en las Hilanderas, donde Velázquez ha tenido sumo cuidado en limitar la independencia de los cuadros insertos, de manera que carezcan de sentido fuera del cuadro que los contiene.

Pero esta diferente autonomía no se limita a expresarse como producto de la claridad con la que se muestran las cosas vistas de perfil frente a las superpuestas en profundidad, a lo que nos referíamos más arriba. Se traduce también en el cuidado con el que el barroco inserta las partes que quiere mostrar como si fueran cuadros contenidos en otros, procurando que no evidencien sus lados enteramente, restándoles así autonomía, frente a la ingenua naturalidad con la que el pintor renacentista se arriesga a boicotear su conjunto introduciendo cuadros presentados frontalmente. Así, contrastando con la tranquila independencia del *Autorretrato* de Pinturicchio dentro de la pared en la que cuelga (II. 188), Dou recurre a sofisticados juegos conceptuales en el suyo (II. 55), donde cada cuadro inscrito mimetiza su condición, impidiendo así que el espectador vea cada parte autónomamente, y obligándole a referirla al conjunto.

Igualmente, esta visión sintética permitirá al barroco ejecutar la tarea aparentemente contradictoria de subrayar una parte del cuadro, para luego dejarla sin contenido. Esto será válido tanto para las cartelas vacías de los cuadros de Vermeer o las que debiera contener la firma en los de Velázquez, como para los cuadros ocultos de éste o Rembrandt. A esta tarea de restar protagonismo a los ecos del cuadro en su interior contribuirá, por supuesto, el carácter pictórico de la imagen del siglo XVII, decisivo en la mayor ligereza que se aprecia en la factura de los paisajes insertos en las ventanas barrocas, frente a la formidable autonomía de paisajes como el mostrado en el centro del *Retablo de Pésaro*, de Bellini (II.445), sólo limitada por cómo aparece enclaustrado en el cuadro que lo contiene. Con todo, algo de esa autonomía será mirada con nostalgia: la riqueza narrativa y simbólica de las escenas incluidas dentro del espejo del *Matrimonio Arnolfini* (II.160) quedarán vedadas para la representación barroca. Sólo algunos pintores con una capacidad excepcional para la narración, como Rubens, podrán suplir esa limitación, recurriendo a yuxtaposiciones con bordes irregulares, como veíamos en *Rómulo y Remo* (II.13).

³² *Ibid*, p. 177.





Finalmente, en paralelo al fenómeno anterior, el último par estudiado por el autor suizo se refiere a la claridad absoluta y la claridad relativa de los objetos. El arte del siglo XVI, en busca de un ideal de claridad perfecta, elabora criterios de composición, de uso de la luz y del color, que son abandonados en el siglo siguiente. Como una manifestación postrera del tercer elemento integrante de la belleza señalado por Santo Tomás, para el arte clásico ésta es inseparable de la plena manifestación de la forma, en tanto que el arte barroco persigue oscurecer esa claridad absoluta incluso aunque haya una intención de neutral descripción del asunto. El claroscuro será el que obrará la integración, de modo que así como la visión clara de los cuerpos inducía al pintor renacentista a un análisis pormenorizado de ellos, haciéndolos uno a uno protagonistas que difícilmente eran reconducidos a papeles más humildes de reparto, la luz, presente sobre todos ellos como un barniz unificador de su aspecto, permitirá al pintor barroco armarlos para la consecución de un todo unitario. Señala Ortega al respecto de esta función unificadora que

“es ella una y única en toda la composición. He aquí un principio de composición que no es abstracto, sino real, una cosa entre las cosas y no una idea ni un esquema. (...) El objeto empieza a ser desatendido y a no tener otro papel que servir de sostén y fondo a la luz sobre él. (...) La primacía individualista de los objetos se acaba. Ya no interesan por sí mismos y empiezan a no ser más que pretextos para otra cosa”.³³

Esta presencia, casi física, de la luz en los cuadros barrocos, será usada tanto para funciones de reencuadre como de protagonismo de zonas encuadradas, cumpliendo en ambos casos tareas de unificación de los elementos del cuadro. Así, Velázquez o Vermeer se sirven de zonas oscurecidas, producidas por los objetos a contraluz de los primeros términos de sus escenarios, para conformar marcos parciales que encuadran la escena iluminada tras ellos. Rubens apenas necesita justificar la artificiosa presencia de un recurso similar, rodeando la figura ecuestre del Duque de Lerma primero de un marco oscurecido y, dentro de éste, de una inesperada claridad tormentosa.

Pero es quizá Rembrandt el pintor en el que la luz cumple una función unificadora y protagonista más potente respecto a las zonas retaceadas dentro de sus cuadros, tanto de modo similar a potentes focos que subrayaran zonas del centro de la imagen, recortándolas de hecho aún sin atisbo de bordes delimitadores, (según ocurre en *Estudioso meditabundo*, (II.52), como asumiendo el protagonismo en zonas encuadradas donde no aparece otra cosa que luz (así, los espacios retaceados pero casi vacíos de contenido concreto a los que dirige su mano *Dánae* (II.373), o *Sansón* su pie, II.302). Estas zonas iluminadas y recortadas pueden aumentar su tamaño, erigiéndose en protagonistas simbólicos, como sucede con la inesperada y esperanzadora claridad rectangular que aparece sobre la oscura escena del *Entierro de Cristo* (1639, Munich, Alte Pinakothek), o inversamente, en *La cena de Emaús*, donde la imponente figura de Cristo se recorta a contraluz contra la mancha clara de la pared (II.379).

f. Desarrollo de la conciencia de imagen. Con cuatro ejemplos de cuatro momentos.

Hemos señalado anteriormente que hay en las variadas formas en que se presentan los fenómenos de “*cuadro en el cuadro*” una mixtificación evidente de lo real, una conciencia clara de la naturaleza del acto creativo, que se traduce y “camufla” en imágenes. Esto se produce en paralelo a una cuestión que resulta escondida, pero siempre presente en el acto creativo: la aspiración del arte no es propiamente la de representar, sino la de ser. La representación, con los riesgos que entraña, es uno de los puntos de mayor acercamiento creativo que le es dado al hombre respecto al ser. Podría decirse que es precisamente esta tendencia y esta capacidad las que están en la base de que las civilizaciones iconoclastas rechacen la representación: se toman verdaderamente en serio su poder.

³³ Ortega y Gasset, J., *op.cit.*, p. 178 y sig.





Al respecto de este afán de invocación del objeto real referido por una imagen, señalan Ernst Kris y Otto Kurz, recordando una idea expresada por Heinrich Gomperz en un escrito de 1905, que

*“cuando comienza a declinar la creencia en la identidad entre retratado y modelo, hace su aparición un nuevo lazo de unión entre ambos, la semejanza o el parecido. Formulando estas observaciones de otro modo, diríamos: mientras más cerca se halla el símbolo (retrato) de lo simbolizado (modelo), menor es el parecido externo; y mientras más alejados, mayor el parecido”.*³⁴

De acuerdo con esta idea, por una parte, cuanto mayor sea la identidad que se suponga entre la representación y lo representado, tendrá menos sentido la preocupación por la verosimilitud de la imagen como un todo autónomo, y será por ello menor la capacidad para ver las limitaciones de la imagen en busca de la verosimilitud. Pero, además, al remitir la identidad mágica entre el objeto y lo que representa, gana importancia la cuestión del aspecto, adquiriendo relevancia el parecido físico entre la representación y el mundo representado.

Este proceso se desarrolla en paralelo al de la conciencia de producir una imagen elaborada, con reglas propias pero que mantienen firmes parentescos con sus referentes de la realidad. Es aquí donde hace acto de presencia la intuición de la noción de encuadre, como parcelación arbitraria de la información suministrada por la realidad, junto a la constatación de que, ocasionalmente, la propia realidad disfruta mostrándose encuadrada. Así, parte de ese proceso, esencialmente artificioso, de retaceo, no deja de ser a su vez imitación del modelo real, con lo que la dirección hacia un uso más elaborado de las posibilidades referenciales que implican la tarea de selección, de un lado, y de reconocimiento de lo naturalmente seleccionado, por otro, se produce simultáneamente al desarrollo de las posibilidades miméticas de las artes. Esto desemboca en una mayor preocupación por la integración de las partes en un todo, al tiempo que se desarrolla la capacidad de ironía y ambigüedad a la hora de realizar esa tarea, en un proceso por el que aquellas partes de la realidad que son, a su vez, imágenes que la muestran, reflejándola naturalmente, o productos elaborados por los hombres, pasan a integrar igualmente la realidad observable.



La paradoja es que para la consecución del *todo*, especialmente en las artes del espacio, es preciso levantar límites, de modo que sólo dentro de ellos es posible la sugestión de la plenitud. Tempranamente se advierte esta cercanía entre la reflexión alrededor de la tarea creativa y la introducción de límites internos que enmarquen partes de la escena. En el *Éxtasis de san Gregorio contemplado por el diácono Pierre por medio del agujero realizado en la cortina con su estilete* (siglo XII, Bruselas, Biblioteca Real, **II.53**), el perspicaz ilustrador medieval ha afrontado con gran economía de medios varios problemas: simultáneamente ubica un espacio, lo representa, lo divide y narra una escena para la cual la partición es esencial, expresando con todo ello una sutil reflexión sobre la mirada y el acto de ver. Enmarcando la escena entera, los arcos y las columnas le sirven para evidenciar que nos encontramos en un interior. Al mismo tiempo, representando sobre ese marco un tejado y varias torres, nos indica que se trata de la nave de una iglesia. Finalmente, por medio de una cortina, esencial en su

53. *Éxtasis de san Gregorio contemplado por el diácono Pierre por medio del agujero realizado en la cortina con su estilete.* Siglo XII, Bruselas, Biblioteca Real.

³⁴ Kris, E. Kurz, O, *op. cit.*, p.74. D. Freedberg es de opinión absolutamente contraria y polemiza expresamente sobre este supuesto, al que tacha de intelectualista, solipsista y apriorístico. Cf. *El poder de las imágenes*, p.339-242.





relato, el espacio es dividido en dos, de modo armónico con los arcos de la parte superior de la imagen. Los dos lados de esta cortina, paralelos al Plano del Cuadro, sirven por arriba de elemento de transición y separación entre el exterior y el interior. Al anudarse a la altura de los capiteles, se produce un giro de noventa grados en el plano que contiene a la cortina, y con ello cambia lo que separa, pasando del fuera-dentro de la parte superior al derecha-izquierda de la inferior. Estamos, así ante una compartimentación que nos deja ver teatralmente, en un recurso ampliamente utilizado a lo largo de los siguientes siglos, dos habitaciones en una, contemplando al tiempo dos escenas opacas entre sí, separadas por la cortina. Sólo el agujero que con su estilete abre el personaje desde la izquierda en la cortina le permitirá ver lo que sucede en la derecha, San Gregorio en éxtasis. Con ello, establece un paralelismo, en mayor o menor medida siempre presente en los ejemplos que aquí contemplamos, entre el hueco que taladra en el telón el diácono para poder dejar paso a la visión, y el que el iluminador ha hecho en la pared de la iglesia- y, por sí decirlo, en el propio pergamino-, para abrir la “ventana” que nos permite ver la escena.

El mundo renacentista sienta las bases para una plena asimilación de las capacidades reflexivas de la imagen sobre sí misma, como podemos apreciar en la finura y sofisticación con la que maneja Giovanni Bellini los elementos de su *Retablo con los Santos Cristóbal, Jerónimo y Ludovico de Tolosa* (1513. Venecia, Iglesia de San Giovanni Crisostomo, **II. 54**). El pintor ocupa el primer término con dos imponentes figuras, de las que se sirve para además dotar de contenido simbólico a la escena, tal como indica Mariolina Olivari:

*“Según la compleja lectura iconográfica dada por Lattanzi (1981), San Ludovico con sus ricas vestiduras representa el momento pastoral y litúrgico. En esto se contrapone a Cristóbal, emblema de la fe activa y de la predicación, y ambos están colocados debajo de un arco, imagen simbólica de la Iglesia, que lleva escrito en griego el segundo versículo del salmo 14: “El Señor desde el Cielo ha dirigido su mirada sobre los hijos de los Hombres/para ver si entre ellos hay alguno que tiene juicio y busca a Dios””.*³⁵

Tras ellos, San Jerónimo, eremita y doctor de la Iglesia es presentado como síntesis de ambos elementos, la culminación de la vida religiosa. Esta toma de postura por parte de Bellini, que integra acción y contemplación, sobre un asunto que se dirimía en la Venecia de la época (y en el orbe cristiano entero), tiene su correspondencia en la indefinición del espacio representado, donde se hace difícil distinguir fronteras entre dentro y fuera, y, simultáneamente, entre lo que se quiere presentar como real y como pintado. La buscada o sobrevenida indeterminación del espacio tiene algo de la circularidad del silogismo bicornuto.

Lo inusual de este cuadro (además de la edad de Bellini, con sus ochenta y siete años en plena forma cuando lo pinta, en 1513), es que una serie de partes verosímiles no acaban de querer configurar un todo verista: el hueco en



54. G.Bellini. *Retablo con los Santos Cristóbal, Jerónimo y Ludovico de Tolosa*. 1513. Venecia, Iglesia San Giovanni.

³⁵ Olivari, Mariolina. *Giovanni Bellini*. Scala/Riverside.Florenca, 1992. p.70.





el que aparece San Jerónimo no se resigna a ser leído como cuadro dentro de un cuadro, pues el arco que lo circunda no arroja sombra, indicio de que lo que hay tras él es “real”, luego el arco es una ventana. Pero la luz de los santos ante el arco parece tener la misma procedencia que la del paisaje- esa cálida luz crepuscular que tanto usan Giorgione y el primer Tiziano, con alargadas sombras producidas por un sol ya bajo-, luego la frontera que supone el parapeto no parece querer ser una prolongación del interior donde el espectador- el fiel- contempla el cuadro, sino que el conjunto representa en realidad un exterior al que se abre el hueco que es el marco real del cuadro, funcionado así como ventana a un paisaje. Y, sin embargo, tampoco esta posibilidad termina por imponerse, porque la parte superior del arco, paralela al Plano del Cuadro, debería estar iluminada por la misma luz vespertina del resto del cuadro. La oscuridad de esa zona remite a la iluminación que tendría en un interior, y quiere, quizás inconsecuentemente, quizás con plena conciencia de la paradoja y del engaño, jugar a convertir el arco en la frontera entre dentro y fuera- e, incluso, en prolongación del marco del cuadro-, lo que, paralelamente, transformaría en “reales”, o, al menos, en estatuas, a los santos ante el parapeto.

La capacidad paradójica de estos artificios, por los que el cuadro encuentra ecos dentro de sí, los convierten en recursos particularmente apropiados para las intenciones estéticas y conceptuales del manierismo, como lo confirma el Dosso Dossi de Viena, demostración del “*elogio hiperbólico de las potencialidades del arte*”³⁶, con Júpiter ocupado en su cuadro (*disegno interno*, mental), en medio de la naturaleza (*disegno esterno*). Con estos elementos,

*“el cuadro en el cuadro posee así una especie de doble resonancia: en tanto que imagen remite a la naturaleza (forma), en tanto que imagen de imagen, al intelecto (idea). La exégesis que es el cuadro en el cuadro se convierte así en el sucedáneo de un tratado de arte.”*³⁷

De este modo, el propósito del cuadro manierista será no tanto la reproducción de la realidad exterior cuanto una reflexión sobre la actividad realizada por el arte a partir de esa realidad. En esta tarea, a diferencia de la pintura anterior al siglo XVI, cuando sólo la pretendida barrera del borde del cuadro inserto separa el mundo representado y el “real” que lo contiene, se insistirá en contrastar los distintos niveles de realidad de la acción mostrada en la escena contenida dentro del espacio retaceado en el cuadro y de la que, perteneciente a un nivel “superior” de realidad, la contiene.

*“En resumen, el cuadro en el cuadro, incita, de modo excepcional, a recordar que la obra pintada no es jamás simplemente un trozo de naturaleza, sino que es un artificio, al que el espíritu ha de saber sacar partido. El problema subyacente es claro. Acentuando las características físicas del cuadro, el pintor insiste menos en la relación con la naturaleza de la obra-miniatura representada sobre su tela que con el soporte mismo en el que se encuentra.(...) Henos aquí en plena especulación sobre la realidad y la ilusión en la pintura, y, puesto que ésta se presenta como un reflejo fiel de la naturaleza, sobre la realidad y la ilusión en general.”*³⁸

Esta autoconciencia producirá ejemplos como los cuadros de gabinetes de coleccionistas, donde el mundo parece convertirse en pintura, así como los numerosos casos en los que los pintores retratan su propia tarea de pintar, elaborando paralelamente un discurso sobre la actividad misma de la pintura. Ésta, de modo más o menos explícito, remite al espejo, en su doble faceta: como instrumento con el que el pintor puede salir de sí mismo y verse, y como imagen producida automáticamente, que muestra una réplica de la realidad semejante al propósito trabajosamente perseguido por el pintor en su cuadro

³⁶ Chastel, A. *Le tableau dans le tableau, (Fables, Formes, Figures)*, vol II, p. 80.

³⁷ *Ibid.*

³⁸ *Ibid*, p.82.





En efecto, todo autorretrato presupone un espejo, como medio necesario para proporcionar al pintor una imagen de lo único de la naturaleza que le está vedado ver, a pesar de ser -en realidad, precisamente por eso- la figura que siempre tiene más cerca. En ese proceso, el cuadro que pinta el pintor suplente la imagen que ve reflejada en el espejo. El espejo muestra qué será el cuadro, y el cuadro quiere ser (al menos como punto de partida) el espejo. Ver el autorretrato de un pintor implica que nos hagamos la pregunta de dónde está el espejo que no vemos. Ante el *Autorretrato* de Gerrit Dou (1650. Amsterdam, Rijksmuseum, **II.55**), esta duda nos coloca ante alternativas desconcertantes, que sólo intuimos sordamente. Ahí le vemos, tranquilamente asomado a una ventana que, junto a su condición de tal, al no tener nada más a su alrededor (con la excepción obvia que ahora comentaremos) reúne todas las características para ser un marco dentro del cuadro. Así que Dou se contempla en un espejo, donde, supuestamente, se ve en una ventana, que en realidad es un marco. ¿Y qué hay dentro de un marco?. Pues un cuadro, detrás del cual hay -pintada- una cortina, tras la que se intuye una habitación.



55. Gerrit Dou. *Autorretrato*. 1650.
Amsterdam, Rijksmuseum.

De ese mundo pintado emerge el pintor, y lo hace para, una vez convertido en pintura, escapar de ella, con medio cuerpo sobresaliendo del marco, al que, así, transforma en ventana. Un libro, apoyado en la base de la misma, confirma su condición de hueco en la pared. Pero vemos que ese libro, tan “real”, arroja su sombra sobre algo que no puede ser sino un “*cartellino*”, que la convención nos ha acostumbrado a ver como esperable en el interior de los cuadros, conteniendo firmas, inscripciones, dedicatorias. Luego todo el contorno rectangular que contiene el arco de medio punto al que se asoma nuestro bromista es un cuadro pintado, con una firma. Vagamente, intuimos que el espacio oscuro que se extiende desde el borde rectangular del “cuadro” hasta los confines reales del cuadro -donde empieza el tono blanco del papel que rodea a la reproducción- debería ser el marco, y que la cortina verde de la ventana tendría sentido dentro de la habitación, pero no fuera. Luego no es sino la cortina que se colocaba usualmente ante algunos cuadros, para protegerlos. Retirado ese telón, nos deja ver a Dou, otra vez reducido a pintura.

Pero, desconcertados, reparemos en el extremo derecho de la barra metálica que sostiene la cortina: no desborda el cuadro, sino que se apoya en el lado izquierdo del supuesto marco, de modo que quizás no sea un marco, sino la pared en la que se abriría la ventana. Luego esa pared es “real”, está “más acá de la frontera del cuadro”, y, al no haber separación entre la pared y la imagen que contiene, ésta no es tal, sino que es una ventana “real” también. Todo ello nos condena, desorientados por una maraña de ilusiones, a desechar una explicación para proponer otra, que se desvelará también como parcial, y así sucesivamente, hasta volver circularmente al punto de partida del laberinto, bajo la mirada que nos analiza desde el cuadro.





g. Ingenio, oscuridad y misterio.

“Las cosa divinas deben ocultarse tras el velo del enigma y el embozo de la poesía”.

Pico Della Mirandola³⁹

Las posibilidades contenidas por estos ambiguos artificios, tanto para la reflexión sobre la ilusión, en general, como sobre nuestra engañosa percepción del espacio, en particular, resultarán especialmente adecuadas para el aprecio de la agudeza propio del gusto barroco, que hereda del manierismo un mundo en el que el ingenio era, tal como lo expresó Sforza Pallavicino *“una observación admirable condensada en una frase breve”*⁴⁰. La cercanía entre ingenio e ilusionismo artístico, como dos manifestaciones paralelas del conceptismo artístico tan querido por el Barroco, aparece expresada en palabras de Emanuele Tesauro recordadas por Mario Praz:

*“la metáfora los comprime todos (los objetos) en una palabra; de modo casi prodigioso te permite ver uno dentro de otro. Por lo cual tu deleite es mayor: puesto que más curioso y agradable es mirar muchos objetos desde el ángulo de una perspectiva que ver pasar sucesivamente los propios originales ante los ojos”*⁴¹

Probablemente ningún cuadro llevará tan lejos las posibilidades implícitas en este propósito, hermano conceptual de las herramientas ilusionistas que constituyen buena parte de la panoplia de artificios que integran los fenómenos de ecos internos del cuadro, como *Las Meninas*, de Velázquez (II. 56). El pensador francés Michel Foucault ha escarbado⁴² en las supremas ambigüedades entre las que se mueven la forma y el significado del cuadro, unidos en inextricable comunión, y que parecen cumplir las aspiraciones ocultas del espíritu del arte barroco. En este sentido, el filósofo francés ha subrayado la tensión entre *ausencia* y *presencia* que atraviesa el cuadro, indicando el hecho de que en un cuadro tan lleno todo parezca girar en torno a un vacío, el de los soberanos ausentes. Y lo hace con la intención, aparentemente paradójica, de hacerlos presentes por medio del espejo, que los muestra ya transformados en espectadores, lo que al tiempo, parece convertir a los espectadores en reyes.

Una segunda tensión es la traducción formal de la primera: para Foucault, el cuadro bascula entre *mostrar* y *esconder*, ambivalencia que se manifiesta en la presencia de tantos vehículos de representación que resultan esquivos (el lienzo oculto; la ventana oblicua que no puede serlo -para ventana ya está el cuadro-, mostrando nada y sólo permitiendo el paso de la luz; los cuadros de canto de la pared derecha), infrautilizados (los cuadros en la penumbra del fondo), equívocos (el espejo, al que Foucault presenta con buscada ambigüedad: *“entre todas las telas colgadas hay una que brilla con una luz singular”*⁴³; sólo éste muestra lo oculto, lo que ve el pintor, qué hay fuera o qué pinta éste en el lienzo), o misteriosos (la puerta, que es como un doble del espejo, no sólo por colocación, forma y luminosidad, sino porque la figura que se apoya en su quicio, José Nieto, comparte con el espejo la visión que se nos hurta, aquello que ve Velázquez, el cuadro oculto y el modelo).

La tercera ambigüedad señalada por Foucault en torno a la que se construye el lienzo es la de *ver* y *no ver*, tensión que también comparte el pintor. Aquí todo lo que él ve, tanto lo que pinta en *“la superficie inaccesible de la tela vuelta”*⁴⁴, como el modelo o modelos que están ante él, nos es hurtado, cuando habría de ser al revés, pues él ve por y para nosotros. En cambio, no ve lo que nosotros sí vemos, es decir, la

³⁹ Cit. Praz, M, *op.cit*, p. 10.

⁴⁰ Sforza Paravicino, *Trattato dello Stilo e del dialogo*, Módena, 1819, cap. 10, p.79.

⁴¹ Cit. Praz, M, *op .cit*, p. 128..

⁴² Foucault, Michel, *Las Meninas.(Las palabras y las cosas)*, p.14-25.

⁴³ *Ibid*, p. 16.

⁴⁴ *Ibid*, p. 34.





escena, y dentro de ella, a él. Y sin embargo, en tanto que pintor del cuadro, sí lo ve, pero a costa de dejar de ver lo que ve y pasar a ser nosotros, evidenciando una incompatibilidad necesaria entre ver y ser visto que se manifiesta en el espejo, donde sólo aparece lo que es invisible en el cuadro, y hacia lo que miran los personajes en él representados, esto es, los reyes (ya sea porque los refleja frente a él, ya sea porque están pintados en el lienzo de espaldas). Lo mismo ocurre con nosotros: vemos un cuadro desde el que nos contempla un pintor, o, como afirma Foucault “*El cuadro en su totalidad ve una escena para la cual él es también una escena*”.⁴⁵

Esta autoconciencia termina por desembocar en propósitos de oscuridad, como una manifestación más de ese espíritu barroco, que, sin anular la pretensión mimética renacentista y heredero de la potencia técnica de éste, se vio siempre acompañado por la propósito de añadir algo más, el “*desiderio de stupire*”, el deseo de dejar estupefacto, anonadado, al espectador. Ya desde el Renacimiento- y quizás desde antes, con el gusto de la Baja Edad Media por la alegoría (Dante llama a la alegoría “*Verdad escondida bajo bella mentira*” (Convivio II, 1) - se impone lo que el Marqués de Santillana había denominado *fermosa cobertura*, bello envoltorio de la Verdad, que ni para Platón ni para Moisés ante el Dios del Sinaí es posible contemplar cara a cara. Junto a ello pesa la idea de que la obra evidencie un esfuerzo, accesible en su realización a unos pocos. Por ello, sólo una selecta minoría, unos pocos receptores, estarán en condiciones de acceder a lo expresado bajo cripta. Así, recuerda J.M.Valverde cómo insulta Góngora a Lope, aprovechando que lo peor que se podía decir de una poesía en el Siglo de Oro era llamarla “llana”- “fácil”-: “*Con razón Vega, por lo siempre llana*”.⁴⁶ El mismo Góngora indica en una carta:

“*De más que honra me ha causado hacerme oscuro a los ignorantes, que ésa es la distinción de los hombres doctos, hablar de manera que a ellos les parezca griego, pues no se han de dar las piedras preciosas a animales de cerda*”.⁴⁷

Y Gracián:

“*La verdad, cuanto más dificultosa, es más agradable, y el conocimiento que cuesta es más estimado... Pondérase la discordancia y luego pasa el ingenio a dar la sutil y adecuada solución*”.⁴⁸

Esta intención de proponer verdades difíciles y ocultas cuadra extraordinariamente con la capacidad de las zonas insertas, ocupadas por imágenes que se muestran o se ocultan, para añadir contenidos crípticos a las imágenes. Tal como veremos, el mero hecho de que aparezca (o no) algo de una zona recortada, al mover al espectador a que repare en ella, conlleva la interrogación de éste sobre su sentido y su relación con el conjunto.

⁴⁵ *Ibid*, p. 39. Para Jonathan Brown, esta sugerente interpretación de Foucault adolecería de haber pasado por alto el uso que tuvo el cuadro. El inventario de 1666, año siguiente a la muerte de Felipe IV, sitúa el cuadro en la “*pieza del despacho de verano*”, situada en la parte norte del Alcázar, destinada al uso exclusivo del monarca, lo que indicaría que “*Pese a sus dimensiones (...) se consideró en la época de su creación como un cuadro privado, dirigido a un público compuesto por una sola persona: Felipe IV*”. De ser así, el punto focal del cuadro “*era el rey, que “interrumpía” a las Meninas cada vez que entraba en su despacho de verano*”, generando una y otra vez la mágica respuesta de sorpresa de las figuras representadas en el lienzo. En ese sentido, cuando su destinatario, Felipe, estaba ante el cuadro, el espejo “le reflejaba” a él, en tanto que, cuando no estaba el rey, como ahora para nosotros, el espejo “reflejaba” el retrato del lienzo de espaldas, garantizando así siempre que el cuadro no se separara nunca de la persona para la que fue pintado, querencia que revertía en beneficio de la Pintura, susceptible de ser considerada por ello como la más noble de las Artes. El cuadro, al tiempo “*Sería no sólo un alegato abstracto en defensa de la pintura, sino también una afirmación personal de nobleza*”. Brown. J. *Sobre el significado de Las Meninas*, en *Otras Meninas*, p.88.

⁴⁶ Cfr. Valverde, J.M. *Breve historia y antología de la estética*, p. 71.

⁴⁷ *Ibid*, p.111.

⁴⁸ Gracián, Baltasar, *Agudeza y arte de ingenio*, Gerónimo Iuanbaut, Amberes, 1669, Disc. VII, pags. 41-42.





Así ocurre en ocasiones incluso con los espacios retaceados que consideraríamos más inocentes de ser portadores de significado: los paisajes de los cuadros de Bellini poseen sutiles referencias simbólicas a personajes o lugares, y Tintoretto se sirve frecuentemente de las ventanas de sus retratos para ocuparlas con contenidos complementarios de la noticia que pretende dar del personaje. Solamente los fondos, enmarcados en ocasiones por ventanas regulares y otras veces por contornos irregulares, de los bodegones “a lo divino”, como los de Aertsen o Velázquez, explican el sentido último del cuadro. Las ventanas cerradas, utilizadas sólo como color plano enmarcado, aportan asimismo una carga de carencia o negación que decanta el contenido del cuadro hacia tonos sombríos. Divisiones que conforman espacios cercanos a las aberturas de las ventanas permiten a los pintores sugerir ámbitos en los que se producen apariciones, de cuyo misteriosas incursiones de un mundo en otro.

Como es natural, el espejo, enigmático de por sí, y más cuando se presenta dentro de un cuadro- pintura disfrazada de espejo-, siempre avisa al espectador de que se encuentra ante un mundo de apariencias redobladas, que tanto puede servir para mostrar lo inesperado como para esconder lo obvio. Las superficies reflectantes añaden a esta circunstancia la de que, en ocasiones convexas o cóncavas, no sólo contienen al mundo dentro de sí, sino que lo alteran definitivamente, mostrándolo al tiempo igual y distinto.

Finalmente, la amplia variedad de posibilidades con las que los productos artísticos ya elaborados se pueden presentar en el interior de otros, como si fueran un elemento más de la realidad que retrata estos últimos, servirá de recurso extraordinariamente útil y variado para la incorporación de contenidos escondidos. Desde luego, el texto reproducido en el cuadro, el dibujo, el grabado o el cuadro inserto, real o ficticio, permiten aportar matices enriquecedores y misteriosos. Pero también las vidrieras o los mapas cumplen funciones semejantes en los cuadros de Vermeer, las esculturas en los de Rubens, o los tapices en los de Velázquez. Otras veces esas alusiones son sólo homenajes o reconocimientos de un pintor a otro, o

bien el misterio reside, como hemos visto, en la ausencia de toda información en su interior. Cuadros como *Las Meninas* tienen el raro mérito, entre otros muchos, de aprovechar todas las posibilidades de encriptación y misterio, con lo que se convierte, en su aparente sencillez y claridad, en el enigma hecho pintura. Así, este cuadro señero propone, tal como indicó Foucault, una relación entre un “dentro” y un “afuera” contemplándose a través de un plano vertical interpuesto entre ambos mundos. Esta conexión, en nuestra experiencia diaria, nos remite al espejo, cobrando pleno sentido la pregunta de Gautier “*Où est donc le tableau?*”, para pasar el pensador francés a sugerirnos otra: ¿somos el cuadro?.



56. D.Velázquez. *Las Meninas*. 1656 . Madrid, Prado.



e. Decadencia del fenómeno

Si circunstancias como el análisis fragmentado de la realidad o la conciencia de la arbitrariedad del marco, identificadas por Alpers como propias de la cultura visual holandesa, pero generalizables al mundo barroco, se constituyen en razones que desembocan en el abundante uso de imágenes dentro de imágenes en el siglo XVII, indudablemente el criterio estético que se abre camino a principios del siglo XVIII, ese sentido de “unidad de pintura” que se ejemplifica en la definición de cuadro que daba Shaftesbury a la que nos referíamos, no favorece las construcciones complejas en las que aparecen zonas dotadas de atractivos que puedan competir con la intención del *todo unitario*. Poco después, Le Brun considerará “*libertinaje de la mirada*” los detalles demasiado apreciados, que distraen a aquélla de la contemplación de la “*razón del conjunto*”.⁴⁹

En efecto, este conjunto de artificios descansa sobre la tensión entre las partes y el todo, afrontando el riesgo de que la existencia de aquellas anule la eficacia del conjunto, circunstancia que se veía favorecida por el hecho de que en el pensamiento antiguo la presencia de las partes descansara en la cualidad de éstas como remitentes a la totalidad, haciéndose el todo de algún modo siempre presente en ellas. Esa presencia en diferente grado suponía ya de suyo un nexo común que servía de base con la que hacer posible la unidad.

Hemos visto cómo al pensamiento medieval le resultaban inseparables las nociones de causalidad, analogía y finalidad, como consecuencia de que Dios sea causa primera del resto de los seres. Decir que haya tal causalidad implica, según indica Santo Tomás, que algo del ser de la causa pasa al ser de lo que sufre el efecto. Para explicar cómo puede haber esa dación sin mengua del ser divino se recurre a la noción de la “*participación*”, noción que entraña el problema de la aparente contradicción lógica de que toda participación supone que lo que participa es y no es aquello de lo que participa. Esto ha supuesto que se acuse a las metafísicas de la analogía de hacer un uso ingenuo de la causalidad, de modo que, en palabras del filósofo neotomista francés Étienne Gilson

*“creer que el mundo deba representar a Dios como un retrato representa al modelo o un animal representa a quienes lo engendraron ¿no es volver a caer en un estado de espíritu precientífico y razonar al modo de los primitivos?”. ”*⁵⁰

Probablemente, conviene interpretar la mente analógica medieval, que incurre en excesos que no anulan un esencial acierto, como descriptora de un universo donde en todas las cosas, más que retratos del Creador, se leen vestigios de la divinidad. Eso explicaría el afán con que Hugo de Saint- Victor, San Buenaventura o Raimundo Lulio describen la naturaleza como organizada en función de un orden ternario, subyacente igualmente en los tercetos de la Divina Comedia. Del ambiente en el que se desarrolla el pensamiento medieval ha indicado Gilson:

*“Así, el mundo físico en el que vivimos ofrece al pensamiento del cristiano, como un envés de su fisicismo, otra cara donde todo lo que se lee, de un lado, en términos de fuerzas, de energías y de leyes, se lee en términos de participaciones al ser divino y de analogías. Para quien comprende el sentido de esta idea, el mundo cristiano toma, pues, el aspecto de un mundo sagrado, cuya relación a Dios está inscrita en su ser, como en cada una de las leyes que regulan su funcionamiento.”*⁵¹

Esta natural correlación y mutua necesidad entre parte y todo facilita un estado mental que contempla la natural proliferación de recursos artísticos alrededor de ella, actitud que podemos denominar “antigua”, consolidada en el ámbito medieval, y mantenida a lo largo de la llamada Edad Moderna. Al respecto,

⁴⁹ Cit. Arasse, *op. cit.*, p.72.

⁵⁰ Gilson, Étienne. *El espíritu de la Filosofía Medieval*. Rialp. Madrid, 2004, p.106.

⁵¹ *Ibid*, p.107.



el autor holandés J. Huizinga asevera que “no hay realmente una diferencia esencial entre la alegoría de la Edad Media y la Mitología del Renacimiento”.⁵² Es en este sentido que todavía en pleno siglo XVII, y aún después de Descartes, puede decir la mente matemática de Pascal que “todas las cosas ocultan algún misterio; todas las cosas son velos que ocultan a Dios”.⁵³

Frente a esta concepción, que apunta hacia una natural presencia de las partes y el todo, mutuamente requeridos entre sí, una serie de factores contribuyeron a la decadencia de la presencia de cuadros en el cuadro desde finales del siglo XVII.

De un lado, diferentes dogmas estéticos y del pensamiento explican la decadencia del recurso. Así, durante el final del Barroco y el indeciso período del Neoclasicismo, la academización, con una malentendida incorporación de los supuestos de unidad (de espacio, tiempo y acción) recomendados por Aristóteles en su Poética, habría conducido a la desconfianza ante los riesgos de desconcierto del espectador, implícita en la presencia de varios focos de atención en un mismo cuadro. Así, para Lessing,

“En sus composiciones, que implican coexistencia de elementos, la pintura solamente puede utilizar un único momento de la acción; de ahí que tenga que elegir el más pregnante de todos, aquel que permite hacerse cargo lo mejor posible del momento precede y del que sigue.”

Del mismo modo, también la poesía, en la imitación de lo que se sucede en el tiempo, solamente puede utilizar una única cualidad de los cuerpos; de ahí que tenga que elegir aquella que de un modo más plástico suscite en la mente la imagen del cuerpo desde el punto de vista que, para sus fines, le interesa a este arte.

*De ahí se sigue la regla de la unidad de los epítetos, que tienen carácter plástico, y de la necesidad de ser parco y medido en la descripción de los objetos corporales.”*⁵⁴

Señala R. Lee que, como consecuencia de estos presupuestos, al considerarse en el advenimiento del siglo XVIII que el objeto tanto de la literatura como de la pintura era el mismo, es decir, el hombre, y siendo por tanto ambas imitación de las acciones humanas,

*“decir que un pintor había observado la unidad de espacio, acción y tiempo, como el poeta dramático, era hacerle el elogio más grande que cabía en la doctrina del ut pictura poesis, y(...) esta aplicación concreta del parangón entre pintura y poesía era el acompañamiento natural de la pasión cartesiana por la claridad y el orden.”*⁵⁵

En este afán de equiparación se termina por considerar a la pintura, violentando su naturaleza, como un arte temporal, al proponerse mostrar en imágenes lo narrado por el poeta, y sujeto, por ello, a las mismas normas de unidad que debían regir al teatro. Esto entrañará un problema del tipo de los que suceden cuando se pretende una traducción literal de las circunstancias de un arte a otro:

*“Para el dramaturgo, la unidad de acción es un principio crítico inestimable, pues impone una norma de estricta concentración, y evita la intrusión de lo accidental y lo inconexo en un arte en el cual la sucesión de acontecimientos debe dirigirse de forma consecuente a un desenlace inevitable. Pero, tomada en el sentido aristotélico, la unidad de acción no tendría significado alguno para la pintura...”*⁵⁶

⁵² Huizinga, J, *op. cit.*, p. 301. Hay, como en tantas otras cosas, un fuerte ataque a este espíritu, antiguo o clásico, en Lutero, cuando proclama: “Los estudios alegóricos son obra de gentes ociosas, ¿o creéis que me resultaría difícil jugar con alegorías sobre cada cosa creada?”.

⁵³ Cit. *Ibid*, p.302

⁵⁴ Lessing, *Op. Cit.*, p.106.

⁵⁵ Lee, Rensselaer W. *Ut pictura poesis. La teoría humanística de la pintura*. Ediciones Cátedra. Madrid, 1982, p.124.

⁵⁶ *Ibid*, p.127.





Paralela y posteriormente a esta dificultad, proveniente del mundo académico, contribuye a que estos artificios sufran un retroceso la extensión de criterios como el de Lessing, que prácticamente limita el contenido de las artes plásticas a la expresión de la belleza corporal, reduciendo la importancia del juego conceptual y reflexivo implícito a estos recursos. Posteriormente la reivindicación de la emoción y de la frescura realizada por Rousseau, unida a su antiintelectualismo, contribuye a remitir el gusto por las elaboradas meditaciones conceptuales que están tras el uso de marcos, espejos y ventanas. Por otro lado, éstos, cuya expresión de suyo reside en la presencia de límites por medio de los cuales son identificados por el espectador, son igualmente poco eficaces como recurso para la consecución del tipo de efectos que Burke bautizó como “sublimes”, en los que la naturaleza se vierte, salvaje e informe y encarna un ideal de rebeldía frente al orden y la norma, tal como se esperaba que hiciera el genio artístico. Kant continuará el desarrollo de la teoría de esta tendencia romántica, indicando que

*“Lo bello en la Naturaleza pertenece a la forma de una cosa, que consiste en tener límites; lo sublime, en cambio, se puede encontrar incluso en una cosa informe, en cuanto que en ella, o en ocasión de ella, encontramos una idea de ilimitación, y sin embargo unimos a ello el pensamiento de una totalidad. (...) Sublime es lo que, sólo porque se puede pensar, demuestra un facultad del espíritu que supera toda medida de los sentidos.”*⁵⁷

Esta dirección hacia lo “sublime” cuadrará poco con el juego con los confines del cuadro, del que son eco las divisiones que permiten aparecer a los artificios que estudiamos.

A ello hay que añadir razones de tipo epistemológico y metafísico. Por un lado, el ataque que el empirismo realiza contra los conceptos universales, reduciendo la verdad posible en filosofía a hechos psicológicos concretos, producto de impresiones sensoriales determinadas, encamina el arte por una senda en la que la apariencia gana terreno, en detrimento de las referencias simbólicas o alegóricas, camino que desemboca en el “científico” impresionismo, y, tras él, en los “ismos” del siglo XX. Por ello, cuando durante el impresionismo se produzca una cierta recuperación del fenómeno será más en términos de cita o *autocita* (como en el *Retrato de Émile Zola*, de Manet), por la que el pintor homenajea a colegas, más que elaborados discursos como en el pasado.⁵⁸

Al mismo tiempo, como consecuencia de que desde la Ilustración la presencia divina deja de ser el soporte para la interpretación del mundo, sustituida por la reflexión humana sobre la forma de interpretarlo, y ya en Kant descansa sólo en nosotros la única certeza epistemológica y ética-, la estética moderna está ligada al surgimiento de la subjetividad, que se convierte en tema central del pensamiento moderno, con el consiguiente riesgo de pérdida de significado inherente del universo. Todavía en Baumgarten y Hamann, fundadores nominales de la teoría estética, podemos encontrar una celebración de la multiplicidad de lo sensible, pues tanto detrás del todo como de cada parte se encuentra, asegurando su sentido y su coherencia, la divinidad. Pero, abandonadas las certezas teológicas, a partir de Kant, tal como señala Andrew Bowie “la teoría estética se enfrenta al problema de encontrar una totalidad en la que lo particular pueda encajar y tener significado”⁵⁹, de modo que esa multiplicidad de lo particular, que en Baumgarten todavía había sido vista positivamente como la posibilidad de una infinidad de significados, no se vea regido por la zozobra y la incertidumbre de un azar sin sentido, según frecuentemente ocurrirá desde entonces. Y justamente sobre la intuición de que el mundo tiene sentido descansaba en última instancia la proliferación de escenas dentro del cuadro, aún cuando no se entendiera el significado preciso de cada caso concreto.

⁵⁷ Kant, Emmanuel. *Crítica del Juicio*, Espasa Calpe, Madrid, 1989. Trad. A. García Morente. Libro 2º, *De lo sublime matemático*, paragrafo 23, p.191.

⁵⁸ Chastel, *Le tableau dans le tableau, (Fables, Formes, Figures)*, vol II, p.92.

⁵⁹ Bowie, Andrew, *Estética y subjetividad. La filosofía alemana de Kant a Nietzsche y la teoría artística actual*. Visor, Madrid, 1999, p.16.





Así, en una estética basada en la subjetividad, donde la belleza se reduce a una cuestión de gusto, pasa a hacerse imposible postular una verdad sólida que funde las obras de arte de modo que se atreva a ir más allá de su percepción coyuntural. Por ello, no es extraño que Heidegger, en la estela de Hegel, haya considerado que el arte está acabado ya a comienzos del XIX, relevado por la ciencia en su papel de decir la verdad sobre el ser. No resulta casual que ese sea el momento de entronización de la música como el arte que mejor recoge, en su carácter abstracto y a-representativo, el nuevo sentir estético. Con ello, la herramienta necesaria para el pleno ensamble de la realidad, el Entendimiento, se ve relegado a la función de análisis de la misma, y sólo se hace presente como pérdida. Esto desembocará en que el arte romántico (el histórico y el posterior, pues, en cierto sentido hay un *continuum* entre los presupuestos del Romanticismo y los de la Vanguardia, presupuestos que, con mayor o menor conciencia, comparte el arte actual) considere como su propósito esencial representar lo irrepresentable. Esto no puede ser más opuesto a la actitud antigua frente a la representación, que podríamos denominar *bulímica*, en el sentido de que, dentro de límites variables según los momentos históricos, propende a la acumulación y la proliferación de las formas, intención glotona una de cuyas muestras es el conjunto de aquellos artificios por los que el cuadro se oculta, se reproduce, se cita y se desdobra.

Esta plena inversión de valores aparece ya en Hegel, para quien la belleza sólo es ya “*la apariencia sensible de la Idea*”⁶⁰, de modo que aquélla, por un lado, al depender de lo sensorial, está contaminada de lo transitorio, y, por otro, es producto del desarrollo del pensamiento más que de la recepción del mundo natural, en donde la belleza sólo se presenta como un reflejo de la belleza que pertenece al *Geist* (Espíritu). Ésta es superior a aquélla, pues la apariencia del arte posee para Hegel más realidad y una existencia más verdadera que la realidad normal.

De este modo, perdida la objetividad de la belleza, se produce en Hegel una subsiguiente decadencia de relevancia de la forma misma, pues las cosas, incluido el arte, tienen significado únicamente en la medida en que apunten más allá de sí. En todo es relevante sólo su interioridad, que expresa el *Geist*,

“y no la forma natural externa a través de la que sólo puede representarse de modo inmediato y no acorde a la total profundidad de su concepto”.⁶¹

Esto es predicable hasta de Dios, lo que hace que mire con cercanía, como Kant, la prohibición judía de las imágenes, adviniendo un criterio en el que el pensamiento sólo alcanza su cima por medio de la eliminación de lo sensorial. De este modo, se hace necesaria la depuración sistemática de la imagen sensible, dentro de una lógica en la que la conciencia estética es siempre adelante de algo más elevado, siguiendo una guía que es la de la reducción del significado de lo sensorial. Todo el juego de que nos hemos ocupado en este trabajo descansa en el presupuesto contrario: la dicha de ver y descubrir, junto al descubrimiento de que todo puede ser, o emblema de Todo, o, al menos portador de un significado por el que cada cosa representada es más que aquello que representa.

⁶⁰ *Ibid*, p. 146.

⁶¹ *Ibid*, p. 149.





PARTE II.

TIPOLOGÍAS.

Miracula quaeris? Perlege quae paries vivaquesigna docent.

(¿Pides un milagro? Observa lo que las paredes y las vívidas imágenes ilustran).⁶²

Tal como hemos visto, al considerar al cuadro en su cualidad de superficie plana, se pone en evidencia cómo muchos de los elementos que, al integrarlo, lo organizan, tienden a constituirse en partes dotadas de una relativa autonomía en el interior de éste. Ello sucede no sólo por la entidad singular de esas zonas, sino por presentarse envueltas o protegidas por bordes o límites que funcionan como una suerte de marco más o menos regular. Este marco simulado, de modo semejante al marco verdadero respecto al mundo exterior, escinde la imagen en su interior, induciendo en mayor o menor grado a percibir la zona retaceada como un cuadro dentro de otro.

Aparecen así un conjunto de fenómenos cuya taxonomía no resulta sencilla, dada la similitud que repentinamente aparece entre elementos que son desarrollo de categorías en principio distintas. Podría decirse que sobre ellos flota un aire de familia, de una familia amplia en la que además hubiera semejanzas puntuales entre las diversas ramas, reproduciéndose una y otra vez los mismos rasgos entremezclados con otros distintos, y surgiendo sorprendentes similitudes entre ejemplares pertenecientes a ramas aparentemente distantes.

De este modo, en un repaso al álbum de fotos de esa familia extensa encontraremos fisonomías ante las que dudamos si adjudicarlas a tal o a cual padre, y percibiremos la semejanza entre primos, más acusada que entre algunos hermanos. Veremos cosas que, sin serlo funcionan como ventanas, y ventanas que resultan ser marcos. Ventanas que se comportan como espejos y espejos opacos como muros. Y, junto a este mimetismo, por el que unas cosas actúan como otras distintas, encontraremos dispositivos que siendo formalmente cercanos, cumplen funciones muy diversas. Así, al mismo tiempo que podemos percibir el parentesco entre las divisiones arquitectónicas, que fragmentan los espacios del cuadro, y los huecos dentro de las arquitecturas figuradas en el interior del cuadro, a través de los cuales se vislumbran fragmentos del paisaje que se encuentra tras ellos, se entiende que poco tienen que ver los contenidos de ambas parcelaciones. Podría decirse que hay una relación inversa entre los paisajes que se entrevén continuos a través de huecos que los fragmentan y cuadros que, al presentar divisiones, pueden mostrar colindantemente cosas distintas. En el primer caso se trataría de una argucia para la composición, en el segundo, para el significado.

Asistiremos así a un conjunto de refinamientos que combinan el juego compositivo, el engaño del trampantojo, la pericia en la representación y la organización del espacio, y la sofisticada reflexión conceptual sobre la naturaleza de la imagen y su relación con el mundo. Sobre este repertorio de recursos, de los que han dispuesto los autores para la cuidada plasmación de sus propósitos, se puede señalar lo que indica Daniel Arasse acerca del detalle en general, esto es, que cuanto más preciso se presenta y más manifiesta su función compositiva,

*“más indeterminado es el contenido, lo cual genera una especie de evidencia concreta de un sentido indefinido, difuso, opaco, misterioso, pero también una presencia cuya certeza resulta manifiesta a la vez por la evidencia de la construcción mental que organiza las apariencias y por la determinación concreta del detalle de éstas”.*⁶³

⁶² Inscripción sobre la tumba de Santa Fina, en *Historias de la vida de Santa Fina* (1475), de Domenico Ghirlandaio (San Gimignano).

⁶³ Arasse, D, *op.cit*, p. 112.





57. P.P. Rubens. *Cabezas de un hombre negro* . Reales Museos de Bellas Artes de Bruselas.



Capítulo IV.

Cuadros en el cuadro sin borde.

1 - Imágenes yuxtapuestas

El nivel más elemental de entrelazamiento o costura de varias imágenes contenidas dentro de un único soporte es el que se produce cuando el todo resultante no ha sido previamente pensado como tal, limitándose el autor a proceder por acumulación, depositando las partes sobre la superficie de manera que el resultado es producto al tiempo del azar y una intuición compositiva que podríamos calificar de “automática” por parte de aquél. Nos encontraríamos así más ante un caso de suma de imágenes de lo que hemos llamado *primer grado* que propiamente ante uno de *segundo grado*.

Ocorre esta circunstancia con frecuencia en dibujos. Sabido es que, con excepción de los dibujos llamados “*de presentación*”, realizados para un destinatario externo al taller (lo que hacía que participaran, aunque con mucha menor importancia, del aspecto acabado y autónomo de los cuadros), la finalidad del dibujo ha sido históricamente el análisis parcelado de la realidad con un propósito de estudio formativo autónomo (como es el caso de los dibujos anatómicos de Leonardo), o bien se ha tratado de bocetos del natural de partes que luego eran integradas en cuadros o grabados (como los estudios de paisajes, animales o armaduras de Durero) o, por último, han constituido sucesivos tanteos para aclarar el sentido de una composición.

Este carácter de estudio en los dibujos que conservamos de los maestros antiguos, que en ocasiones simultanean todas esas inquietudes en una misma hoja, explica la frecuencia con la que pueden presentar yuxtaposiciones que son sobrevenidas, no conformando un conjunto previsto de antemano por el autor. Así sucede en los *Nueve estudios de cabezas de hombre*, realizados a pluma y tinta por Jacob de Gheyn II (1614. Berlín, Staatliche Museen), o la espléndida serie de *Cabezas de un hombre negro* realizadas al óleo por Rubens (Reales Museos de Bellas Artes de Bruselas), muestras ambas que constituirían para Svetlana Alpers ejemplos de cómo “*el ojo del espectador nórdico se inserta directamente en la realidad vista*”, a diferencia del espectador meridional, que “*se mantiene a una determinada distancia para abarcarlo en su conjunto*”¹, pero que son, ante todo, demostraciones de la finalidad misma del dibujo, de acuerdo con cuya lógica de estudio se hace natural la multiplicación seriada de una misma cabeza desde diferentes puntos de vista, produciendo un conjunto en el que cada parte resulta autónoma y todas similarmente relevantes. (II. 57)

Semejantes yuxtaposiciones son menos frecuentes en los cuadros que pretenden ser figurativos y mostrar imágenes elaboradas que vayan más allá del estudio. Esto es debido a que se hallan sujetos, en mayor o menor medida, a la necesidad de reflejar el modo preciso en que integran la realidad sus diferentes partes, sin poder repetirlas, recortarlas o depositarlas de cualquier manera y en cualquier lado de la superficie del cuadro. Pese a ello, encontramos casos similares al de la distribución de los estudios dibujados sobre el papel en cuadros donde se anteponen los propósitos simbólicos a los representativos. Concebidos como un todo, aunque las partes que lo integran renuncian a formar una imagen unitaria verosímil, nos encontraríamos ya aquí ante imágenes a las que hemos denominado de *segundo grado*.

Así, ocurre con el tema de las “*Arma Christi*”, frecuente a partir del siglo XIII, en el que se desarrolla el modelo del “*Christus patiens*” gregoriano. Se trata de una representación simbólica de Cristo en brazos de la Virgen, con los atributos de la muerte, pero aún erguido y vivo. En ella aparecen, como recortes de un inexistente cuadro con diferentes momentos del suplicio, primeros planos de una secuencia temporal

¹ Alpers, S, *op.cit*, p. 135.



que recoge tanto las cabezas de los principales actores como las herramientas o los instrumentos con las que se consumó la Pasión. Este es el caso de *Virgen y Cristo de Piedad*, de Hans Memling (hacia 1475. Granada, Capilla Real), que muestra (Il. 58) simultáneamente un heterogéneo repertorio de protagonistas y momentos. Así, en el lado izquierdo del cuadro, coronada con el gallo que cantó después de que Pedro negara tres veces a Cristo, vemos la columna a la que se sujetó a éste durante la flagelación, con el haz de varas y el látigo de tres correas atado con cuerdas a ella. A su derecha aparecen Anás y Caifás, arriba, y Pedro y la criada, debajo, formando dos grupos de parejas de cabezas que se desdibujan a la altura del cuello, y, junto a la columna, la cabeza de Pilatos, con la bolsa del dinero colgando al cuello. En el otro lado del cuadro, apoyadas en el brazo izquierdo de la cruz, se encuentran la lanza y la caña con la esponja, y, a su lado, dos cabezas que podrían ser Pilatos y Herodes con tocados contemporáneos, una mano abierta que abofetea y otra cerrada que golpea, la cabeza de un soldado, las varas con las que golpearon a Jesús y los tres clavos con los que le clavaron a la Cruz. Debajo, una mano que sujeta mechones del pelo arrancado durante la Pasión, un pie que golpea y un martillo.

De este modo, con una mezcla sorprendente de primeros planos cinematográficos, se coloca al fiel ante la imagen principal y estática y toda una serie de personajes, extremidades e instrumentos, por medio de los que el espectador puede ir reconstruyendo imaginariamente los diferentes momentos de la Pasión convocados por esos actores u objetos, incorporando a la imagen el tacto dolorido que implican estos utensilios y el sonido de las voces que convocan aquellas cabezas, para así potenciar el contenido patético de la escena y la piedad empática del fiel.

Si el cuadro de Memling presenta una organización arcaizante, fruto probablemente de la rigidez de un encargo que le exigía atenerse a fórmulas consagradas para el tratamiento de un tema, los criterios veristas que se imponen con el triunfo del Renacimiento hacen cada vez más difícil la presencia de este tipo de licencias dentro de los cuadros. Cuando Andrea Mantegna pinta su *Cristo muerto* (1480-84. Milán, Pinacoteca Brera, Il. 59), despliegue de habilidad y dominio de la perspectiva, ya no recurre a nada que imposibilite comprender la imagen como real, si bien aparecen extraños vestigios de esas yuxtaposiciones arcaicas, como si en este escorzo de Cristo yacente, que es también un potente cuadro de devoción, una cierta sensación de fractura de la visión resultara adecuada para un tema de impactante dolor. De este modo, la zona de delimitación irregular en la que aparecen las dos cabezas llorosas que se asoman ante el cuerpo muerto de Cristo, en el lado izquierdo del cuadro, está plenamente integrada en el conjunto de la imagen, pero a la vez resulta totalmente escindida de ella, como si los personajes representados, además de ser efectivamente San Juan y la Virgen ante Cristo, fueran también personajes “reales”. Los años 1480-1484, fecha probable de la obra- que permanecerá en casa del artista hasta su muerte- correspondan al período en que Mantegna pierde a dos de sus hijos, Federico y Girolamo, suceso que le dejó al pintor irreparablemente dolido. Al respecto, Arasse ha señalado “*el parecido entre el rostro lloroso de san Juan y los autorretratos sucesivos que el pintor desliza en el margen de ciertas imágenes*”. Esta semejanza, de ser cierta, permite ver el cuadro como una fusión de piedad religiosa y *plancto* personal, con el pintor y una mujer-probablemente su esposa-, retratados (superpuestos) como dos devotos, ante una imagen de Cristo muerto, es decir, ante el Dolor.²



58. Hans Memling. *Virgen y Cristo de Piedad*. 1475. Granada, Capilla Real.

² Arasse, D, *op.cit.*, p. 87.

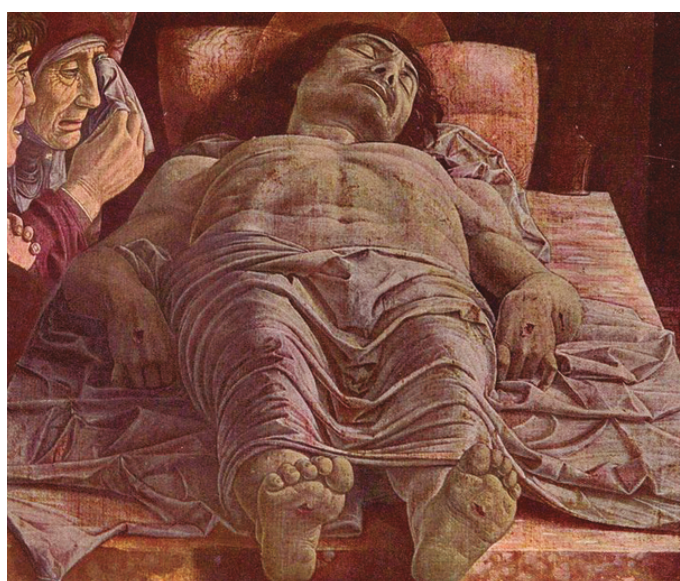


2 - Microtemas no delimitados por bordes.

¿Hay nada más vil en sí mismo que ese pedazo de metal llamado tipo de imprenta? Pues derriba de su trono a los tiranos.

Stendhal.³

Ciertamente, la primera impresión que produce un cuadro en el espectador que se dispone a contemplarlo -especialmente si se encuentra no ante una reproducción sino ante el objeto físico original, donde resulta determinante la dimensión real del mismo-, responde ante todo al efecto total del conjunto, de modo que sólo secundariamente reparará en el atractivo de zonas particulares. Pero, paralelamente, la máquina que es el cuadro depende para su éxito de la suma ordenada de partes disciplinadas, cuya calidad vaya conformando un todo atractivo. De este modo, cada parte está llamada a cumplir con su función en el cuadro con el mayor acierto, pero sin constituirse en una alternativa a la propuesta de conjunto, delicada tarea en la que sólo el genio del pintor consigue, sin rebajar la valía de cada detalle, que cedan protagonismo al todo. Inevitablemente, la pintura vive en el filo de esa tensión. Si el peso de la parte resulta atractivo al espectador más de lo debido, o si ha superado al propio pintor la tarea de imbricarlo dentro del todo, el espectador no percibirá con nitidez cuál es la jerarquía a la que responde el dispositivo colocado ante sus ojos, y de esa desorientación surgirá el fracaso que hundirá al conjunto. Esa es la razón de la clásica crítica puesta en boca de Miguel Ángel por Francisco de Holanda hacia el arte de los flamencos, que al genio florentino le parecía prolijo, desordenado, desproporcionado y sensiblero frente el arte italiano, más atento a la supremacía armónica del conjunto que a la delectación de las partes.



59. Andrea Mantegna. *Cristo muerto*. 1480-84.
Milán, Pinacoteca Brera.

Pero ese arriesgado detalle, cuando se ajusta con precisión a su cometido, puede también hallar espacio para brillar sin destruir el efecto de conjunto. Más aún, en ocasiones, el cuadro se organiza como un todo destinado a enaltecer a una parte de él que, sin dejar de serlo, se erige en la culminación del mismo, al contener algo así como un resumen condensado de ese todo al que pertenece. Richard Wagner tiene este milagro en mente al indicar sobre la beethoveniana obertura *Leonora III*, realizada para su ópera *Fidelio* por el genio de Bonn: “*La Leonora, pues, no merece el nombre de obertura, es el drama mismo elevado a su más alta potencia*”.⁴ E, igualmente, a esto se refiere Rudolf Arnheim cuando indica que “*el centro de equilibrio de un cuadro está a menudo ocupado por una acción que refleja y simboliza en pequeño el tema de toda la obra*”⁵, denominando “*microtema*” a esa *ágema* en la que se concentra el elixir del cuadro. Por su parte, y siguiendo a Gaëtan Picon, Daniel Arasse ha llamado “*colmo del detalle*” a esta culminación sofisticada del arte de que la parte corona el todo y éste descansa en la parte.⁶

³ Stendhal, *Historia de la Pintura en Italia*, p. 119, refiriéndose a los detalles de la Última Cena, de Leonardo.

⁴ Cfr. *El Día. es. de. Jueves 27 enero 2011*. <http://w.el dia. es/2011-01.27/cultura/ cultura 2. htm>.

⁵ Arnheim, R, *El poder del centro*, p. 102.

⁶ Arasse, D, *Op. cit.*, 238, citando a Picon, G. *Admirable tremblement du temps*, Ginebra, A. Skira, p.99



60. P.P. Rubens *Autorretrato con Isabel Brandt*. 1609-10. Munich, Alte Pinakothek..

La tarea de preparar el camino hacia ese espacio interior que remate el lienzo ha de prever, pues, junto al peligro de no destacar suficientemente su carácter de resumen del cuadro, el riesgo contrario, es decir, que esa parte selecta se desborde y conspire contra el todo. En esa tarea será esencial el uso que se haga de formas interiores del cuadro que subrayen hasta el punto adecuado a la parte selecta, enmarcándola.

En un apartado posterior veremos algún ejemplo en el que ese *microtema* se presenta recalcado entre límites concretos. En cambio, aquí nos serviremos del *Autorretrato con Isabel Brandt*, que Rubens pinta en torno a 1609-10 (Munich, Alte Pinakothek, **II. 60**), para contemplar un modelo de *microtema* donde esa frontera es indefinida, de modo que existe de manera inconcreta, pero eficaz. Es sabido que, cuando Rubens vuelve a Amberes, con motivo de la muerte de su madre, decide organizar su vida y, siguiendo los pasos de su hermano, que acababa de contraer matrimonio, se casa con Isabel Brandt, hija del erudito humanista Jan Brandt. Para celebrar esta unión Rubens realiza este

doble retrato, de tamaño inusual, en el que se nos presenta junto a su mujer, a la que recordará tras su muerte en 1626 como “*excelente compañera, a la que podía y debía amar razonablemente*”,⁷ en un jardín junto a una madreselva, símbolo del amor. Maestro del arabesco, ha dispuesto las figuras de modo que, curvado él, desde una posición más elevada, hacia la derecha y abajo, y colocada ella en la derecha del cuadro, con las piernas hacia la izquierda, en un gesto que refuerza la franja clara de su traje, uno y otra conforman un óvalo, como si fueran dos manos que se juntan. Este marco irregular es eco y símbolo del amor de las dos figuras, y deja entre ellas un hueco que es efectiva y realmente ocupado por las manos enlazadas de la joven pareja, gesto por el que, aunando simbolismo legal- acuerdo en un contrato- y sentimental, condensa el sentido total del cuadro.

3 - Cuadros con varios niveles de realidad.

Junto a la disposición en el interior de un cuadro de elementos dispares entre sí, que comparten una superficie común por azar o simbolismo, y detalles privilegiados que destilan la esencia del cuadro que integran, hay un tercer caso de presencia simultánea de elementos heterogéneos sin fronteras claras en el interior de una imagen, utilizado con extraordinaria abundancia a lo largo de la historia del arte. Esta circunstancia se produce cuando la imagen pretende mostrar dentro de sí diferentes mundos o niveles distintos de realidad, para lo cual se precisa una frontera, si bien es conveniente que ésta esté poco definida, sea porque los bordes que separan dos franjas resulten vaporosos, sea porque no constituyan una linde recta paralela a uno de los lados del cuadro. De esa misma indefinición extraerá el espectador la información de que entre dos zonas del cuadro se ha producido una fractura lógica o un salto, accediéndose a un universo distinto. Pero, al tiempo que se hace necesario mostrar esa separación, cobra aquí relevancia de manera especial esa tensión, implícita en las barreras interiores del cuadro, por la cual además de separar partes, las comunican, mostrando elementos comunes en los términos escindidos.

⁷ Cit. Morán, M. *Op. cit.*, p. 40.





Generalmente, en las representaciones medievales se había recurrido, para traducir esta intención separadora de diferentes mundos, a fronteras radicalmente marcadas. Contribuía a esto tanto el criterio presente para la representación del espacio como las limitaciones técnicas, pero quizás resultara aún más determinante el deseo de remarcar la distancia insalvable entre el mundo trascendente y el de las criaturas. Así, un cuadro como la *Coronación de la Virgen*, de Engerrand Quarton (Musée Municipal Villeneuve-lès -Avignon, **Il. 61**), pintado en 1453, conserva todavía vestigios medievales, con rígidas separaciones que escinden la superficie del cuadro en franjas horizontales, y que se entremezclan con los logros espaciales contemporáneos. Aquí, el pintor distribuye la superficie del cuadro



61. Engerrand Quarton. *Coronación de la Virgen*. 1453, Musée Municipal Villeneuve-lès -Avignon.

de modo que las tres cuartas partes superiores se dedican al mundo de los Bienaventurados, que asisten en los cielos a la Coronación de la Virgen por parte de la Trinidad, en tanto que el cuarto inferior de la tabla, bajo una frontera horizontal azul oscuro, presenta en varias bandas horizontales el panorama del momento del Juicio: en el centro, Cristo Crucificado impera sobre un mundo de amplios paisajes y una amurallada Jerusalén. Bajo este paisaje, que ha sido cortado mostrando su sección inferior, poblada por los Infiernos, el arcángel San Miguel salva a una de las últimas almas, que los evitan.

En la práctica, la presencia simultánea del mundo celestial y el mundo físico humano implica convertir al cuadro en la representación de una visión, tanto si el tema del cuadro es la mostración del éxtasis concreto de un santo como si el propio contenido místico del asunto pone al pintor en la tesitura de pintar como si representara una visión propia. Victor Stoichita ha señalado que los cuadros que presentan visiones permiten comunicar o hacer público, compartiéndolas, experiencias que, por su naturaleza son esencialmente personales, al tiempo que, encauzándolas con estrictas reglas, permiten mantener controlado el universo místico. En su estudio *El ojo místico* (1996) distingue dos funciones en este tipo de cuadros: una función *fática* y otra *metadiscursiva*. La primera remitiría al carácter de enlace entre el fiel-espectador que los contempla y la teofanía que presenta, (en línea con la intención del Concilio de Trento de recurrir a las imágenes como instrumento de aproximación de los fieles a Dios), en tanto que la segunda consistiría en el desdoblamiento de la representación, de modo que se muestra simultáneamente una escena y lo que ven los personajes que la integran (o, al menos, parte de ellos). Al respecto de la primera, se hacía necesario que las visiones re-presentadas en cuadros estuvieran fuera de toda duda, para así lograr el deseado efecto de persuasión para el que se habían realizado. En este sentido, el nivel máximo de empatía del espectador con lo representado era una nueva visión, si bien esto era excepcional. Respecto a la segunda, lo que muestra es un espacio interior del alma que experimenta esa aparición, recurso por el que se hace inteligible al espectador, convirtiendo en tangible lo intangible. Mientras que en el ámbito flamenco las visiones coexisten con los videntes, compartiendo un nivel horizontal, el primer renacimiento italiano dispone los elementos verticalmente, pero sin barreras que separen los mundos.

En ese sentido, es de gran importancia, dentro de este apartado, la *Santa Cecilia* de Rafael (1513-16, Bolonia, Pinacoteca Nazionale), al decir de A.M. Brizio, “el primer cuadro de altar en el cual el éxtasis se





constituye por sí mismo en tema”.⁸(II. 62). Stoichita considera que el cuadro está dotado de “un esquema compositivo de incalculables repercusiones en toda la pintura occidental”.⁹ Rafael dispone en el cuadro dos niveles terrenos y, sobre ellos, uno celeste. En la parte inferior, una franja convexa está ocupada por instrumentos musicales, cuya significación se ha podido seguir con precisión y que figura en el cuadro como emblema del saber intelectual. En la gran zona central los santos Pablo, Agustín, Juan y Magdalena rodean a la santa, realizando una tarea de *enmarcamiento* a la que Arasse se refiere como “*columnas vivas de un edificio dentro del cual la santa vive su éxtasis*”.¹⁰ Finalmente, en la parte superior, otra zona escindida, convexa y simétrica a la que contiene los instrumentos, muestra el concierto angélico al que sólo accede la santa ciega. Ella es la única que dirige la mirada hacia lo alto, como señal de que, habiendo dejado atrás las limitadas sonoridades de los instrumentos que se hallan a sus pies, y a punto de dejar caer el órgano que sostiene, se deleita con el sonido proveniente de la franja superior. De este modo, Rafael se sirve de la dualidad de espacios delimitados bajo las figuras y sobre ellas para contraponer la música de este mundo, cuyos instrumentos callan, depositados en el suelo, a la música del cielo, hacia cuyo concierto angélico dirige la mirada Cecilia.

Sanzio mantiene un esquema similar, desarrollándolo, en *La Coronación de la Virgen* (1503, Vaticano, Pinacoteca, II. 63), cuadro también de enorme repercusión posterior por el esquema separador de mundos que propone, capaz de compaginar una clara lectura trascendente con una presentación del espacio compatible con la norma perspectiva. Rafael ha colocado aquí la línea de horizonte en la base de las nubes, frontera que separa el mundo celestial del terreno, pero haciendo que el resto del cuadro se comporte con una coherencia “natural”, como si se tratara de una correcta representación de lo que ocurre en dos niveles de un edificio que viéramos en sección. De hecho, los “espectadores” del nivel inferior, ante el sepulcro



62. Rafael. *Santa Cecilia*. 1513-16.
Bolonia, Pinacoteca Nazionale.



63. Rafael. *La Coronación de la Virgen*. 1503, Vaticano, Pinacoteca.

⁸ Cit Stoichita, Victor I. *El ojo místico. Pintura y visión religiosa en el Siglo de Oro español*. Alianza editorial. Madrid, 1996, p. 18.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ Arasse, D, *op. cit*, p 166.



vacío, parecen poder contemplar lo que ocurre sobre sus cabezas, más allá de la “frontera”: en el instante siguiente al de la escena de dar sepultura al cuerpo de la Virgen a la que estaban asistiendo abajo, María es asunta al Cielo y coronada, dejando sólo tras sí, según la Leyenda Dorada, rosas y azucenas. Una y otra vez volverá Rafael al uso de la fórmula de franjas horizontales que se leen como mundos distintos, tanto en *La visión de Ezequiel* (1518. Florencia, Galería Palatina) como en *La Transfiguración* de la Pinacoteca Vaticana.

Si señalábamos la tendencia medieval al recorte acusado entre los mundos, que, aunque suavizándose, todavía se mantiene presente en Rafael, no resulta extraño que progresivamente la frontera se diluya. Siguiendo la influencia del *Retablo Landauer* (1522) de Dürero y la del *Juicio Final* (1541) de Miguel Ángel, el cuadro que Tiziano pinta por encargo de Carlos V en 1551 y que conocemos como *La Gloria* (Madrid, Prado, **II. 64**) insiste en esa línea, manteniendo una horizontal que separa la Trinidad de las criaturas, pero mimetizándola dentro de un óvalo que incluye a todas las figuras en un *continuum*. Puede ayudar a entender la distribución de las figuras una comprensión más exacta de la naturaleza del asunto que retrata Tiziano. En su *Historia de El Escorial*, el Padre Sigüenza se refirió a este cuadro como “*La Gloria de Tiziano*”, pero el propio autor la denomina “*Trinidad*” en sus cartas a Carlos V y “*El Juicio con los retratos del emperador Carlos quinto que está en gloria*”,¹¹ en el documento por el que lo manda a Felipe II en El Escorial. Es más bien esto último, El Juicio Final, ante la Trinidad. Flota en el conjunto, como no podía ser de otra forma dado lo ambicioso del tema, un eco del fresco miguelangelesco en la Capilla Sixtina, hábilmente metamorfoseado y dotado de un colorido propiamente veneciano.

Lo peculiar del cuadro es la fusión o integración de tiempos y de mundos. En cuanto a lo primero, aparece, en lo alto, la Trinidad, con la presencia mediadora de la Virgen, rodeados de masas nubosas de ángeles con profetas, figuras del Antiguo Testamento y bienaventurados. Entre éstos aparecen muertos no beatificados, como la emperatriz Isabel, pero también personajes todavía vivos, como Carlos V, Felipe II, María de Hungría e, incluso, Francisco de Vargas, embajador en Venecia, que fue incluido por petición propia, según escribió Tiziano a Carlos V, añadiendo que “*si no gusta a vuestra excelencia, cualquier pintor, con dos pinceladas, podrá convertirle en otra persona*”,¹² y tal vez el propio Tiziano. Pero hay asimismo una simultaneidad de mundos, que quizás está detrás del título con que se le denomina: no puede haber Juicio si todavía hay mundo real tal como lo conocemos, y eso es lo que aparece en una fina y casi imperceptible banda de paisaje en la parte inferior del cuadro. El salto se completa con un águila que, sobre éste, y bajo una figura de actitud similar a las tumbadas en la capilla medicea, hace las veces de columna horizontal, separando y uniendo los dos mundos, de modo que la franja de tierra en la parte inferior del cuadro no sólo hace presente el ámbito terreno, sino que muestra la línea de horizonte que explica y unifica el conjunto.



64. Tiziano. *La Gloria*. 1551.
Madrid, Prado.

¹¹ De Salas, Xavier. *Grandes pinacotecas. Museo del Prado*. Ed. Orgaz. Madrid, 1978. Tomo III, p. 30.

¹² *Ibid.*



Otra vez el esquema divisorio de *La Coronación de la Virgen* de Rafael reaparece en la *Alegoría de la batalla* (o “*Victoria*”) de Lepanto (II. 65), de Paolo Veronese (1573. Venecia, Galería de la Academia). Pintado dos años después del hecho que celebra, narra simultáneamente lo que ocurre sobre el cielo y, bajo éste, en la Tierra. Por encima de la espesa trama de la batalla que se está librando entre la Liga Santa y la flota turca, una sólida nube fronteriza divide el cuadro horizontalmente en dos partes similares y sirve de suelo a un



65. Paolo Veronese *Alegoría de la batalla* de Lepanto. 1573. Venecia, Academia.

nutrido grupo de figuras: ante la Virgen, al lado de la cual interceden San Pedro y San Rocco, es presentada Venecia entre su patrono San Marcos y Santa Justina, en cuyo día se había logrado la memorable victoria. El auxilio divino, producto de la súplica y la intercesión, se traduce en haces negros que como rayos jupiterinos parten de las nubes, decidiendo favorablemente la batalla.

Estos ejemplos nos muestran cómo una buena parte de los esfuerzos italianos renacentistas se dirigen a integrar espacialmente en un todo verosímil los mundos escindidos que componen las escenas con visiones. Precisamente, sobre los dilemas de la representación visionaria y los problemas derivados de aplicar con rigor las correctas reglas de perspectiva, reflexionó Carducho en sus *Diálogos* señalando que:

“La experiencia y la prudencia nos enseñan que de este rigor surtirían mayores inconvenientes al sentido visivo, porque se harían las figuras e historias disformes, e ignotas, por los escorzos que se engendrarían, causando desabridos y ásperos conceptos a la vista”.¹³

Frente a esto, proponía como “*buelo más alto*” considerar que “*aquello que pintavan no era caso sugeto al sentido de la vista corporal*”¹⁴, lo que convertía en más adecuadas al tema alternativas a la representación perspectiva unificada, tal como se habían utilizado tradicionalmente, soluciones arcaizantes que el propio Carducho emplea en su *Visión del Papa Victor III*, en la Catedral de Córdoba.

Este tipo de tensiones se encuentran paradigmáticamente en un autor como El Greco, a caballo entre un modo de visión arcaizante, por origen, y otro moderno, por formación, como se pone de manifiesto en su *Asunción*, de 1577-79, pintada para Santo Domingo el Antiguo en Toledo y actualmente en el Art Institute de Chicago (II. 66). Aquí, recogiendo nuevamente el modelo de Rafael para *La Coronación de la Virgen*, en el afán de enlazar la perspectiva de la franja inferior con la celestial de la parte superior del cuadro, la exagera. De este modo, si para alguien poco versado en la perspectiva matemática y ajeno al mundo italiano, como sería el caso de Engerrand Quarton, esos dos niveles que representan mundos distintos van a tener dos líneas de horizonte independientes que se ignoran mutuamente, y el error, de haberlo, sería por defecto, aquí se presentaría por exceso. El Greco sabe que la exigencia perspectiva es un marchamo de “modernidad” y, consciente de ello y recién llegado a Toledo por esas fechas, procura evidenciar su noticia sobre el tema, si bien su abuso muestra o bien que su conocimiento era superficial o bien que en el fondo le era bastante indiferente (o, aún más probablemente, ambas cosas). Esta actitud, que se sirve de la perspectiva sólo como vehículo para introducir al espectador en un mundo donde

¹³ Cit. Stoichita, V, *op. cit.*, p. 88.

¹⁴ *Ibid.*





pronto se comprueba que deja de tener efecto, se patentiza en la franja separadora, que ya no es, como en el caso de Rafael, una nube fina y compacta similar al forjado de un suelo consistente, sino una mera excusa para separar los dos niveles, al tiempo que recalca esa irrelevancia de la verosimilitud dentro de sus preocupaciones haciendo que María apoye sus pies en una luna, en su condición de Reina de la Creación.

Y si en otro cuadro, realizado en la época de su asentamiento en España, como *El martirio de San Mauricio* (1580-82, Monasterio de El Escorial) parece contener esa indiferencia hacia el verismo realista - representando al santo en primer término, a sus compañeros legionarios inmolados en Agaune por orden de Diocleciano, detrás, y a los ángeles que celebran la recepción de los mártires en el Cielo, arriba y separados con una fluctuante frontera de nubes, de acuerdo con una misma y “correcta” explicación del espacio-, cuando se enfrenta al tipo de desafíos que más afines resultan a sus inquietudes religiosas y estéticas, como en *La Gloria (o “sueño”) de Felipe II*, o *Alegoría de la Liga Santa* (1577, Monasterio de El Escorial, II. 67), sin dejar de presentar las figuras de las regiones celestes vistas desde abajo, lo que promete una cierta coherencia en la representación del espacio (dicho esto quizás en su connotación sideral), ese verismo inicial cede ante la necesidad de convertir la imagen en depósito y expresión de un arrebatado misticismo.

El cuadro descansa sobre el grupo formado en la parte inferior derecha por el Papa Pío V, Felipe II, el dux Alvise Mocenigo, un soldado romano que Anthony Blunt identifica con Don Juan de Austria, y toda una cohorte de cabezas que se pierde en el horizonte. Jacques Lasainge, subrayando en El Greco la influencia de Tintoretto, indica que de él habría aprendido

“la ciencia de agrupar los personajes, de animarlos en una arquitectura sometida al mismo movimiento, de transportarlos en el espacio escapando las perspectivas visuales normales”.¹⁵

Este ascendiente italiano se compagina con fórmulas orientales y medievalizantes, como la suerte de amebas contenedoras de las figuras, separaciones irregulares que proliferan alrededor del resto de los grupos de la composición, que ascienden hacia la parte superior. Aquí un grupo de ángeles se postran ante el anagrama de Jesús, refulgente entre nubes que lo circundan como un marco irregular. Este foco ejemplifica el verdadero hilo conductor de la organización compositiva del pintor cretense: la luz, herramienta ésta de la que se sirve en ocasiones para recortar y encuadrar espacios retaceados en el interior de los cuadros. “*La luz es la síntesis y la expresión de la divinidad*”, decía el teórico Francisco Patrizzi, cuyas obras poseía El Greco en su biblioteca¹⁶. Y el propio pintor se expresa de modo muy parecido en la entrevista que sostuvo, ya anciano, con Pacheco.

Un último ejemplo nos servirá para ilustrar el modo en el que El Greco, capaz de los refinamientos del dibujo y del tono aportados por los renacentistas florentinos, y del colorido y la factura suelta de los venecianos de la generación siguiente, compatibiliza, integrándolas con desparpajo, esas maneras nuevas con arcaizantes resabios orientales, por medio de los cuales parcela el espacio. En el *Entierro del Conde de Orgaz* (1586-88. Toledo, Iglesia de Santo Tomé) dispone las figuras que integran la composición en dos



66. El Greco. *Asunción*, 1577-79.
Chicago Art Institute.

¹⁵ Lasainge, Jacques. *La pintura española*. Skira- Carroggio. Barcelona, 1967, p.105.

¹⁶ Cfr. *Ibid.*



partes o franjas. Sólo una mirada muy superficial permitiría denominar como objetivamente “terrenal” la franja inferior (II. 68). No sólo porque el cuadro muestra - con artística indiferencia a lo anacrónico del vestuario- un hecho sucedido doscientos cincuenta años antes, sino porque son los mismísimos santos Agustín y Esteban los protagonistas, rodeados de contemporáneos del pintor que “prestan” su efigie como figurantes. Pero, al tiempo, la franja superior está ocupada por seres que son cualquier cosa menos indiferentes a lo que sucede “debajo.” Constituye algo parecido a una franja separadora la parte inferior de las nubes menos volátiles que uno pueda imaginar, en el centro de las cuales un ángel parece afanarse por evitar que la masa de figuras que desborda el cielo hunda la precaria frontera, precipitándose sobre la piadosa compañía de asistentes enlutados. Bajo el ángel, quizás porque su falda le ha rozado, uno de los presentes levanta la cabeza, como si, al modo que lo hacía la santa Cecilia de Rafael, oyera lo que sucede arriba. Y no es el único. No sólo otra figura, bajo el extremo del ala del ángel, sino también el párroco Andrés Núñez, levantan la vista hacia lo alto.

A partir de la frontera de nubes de cemento entramos en un mundo serpenteante y metamórfico en el que sólo se mantienen estables las figuras que forman el triángulo descrito por Cristo, en el centro y en lo alto, con la Virgen y San Juan, que interceden por el alma del fallecido Gonzalo Ruiz, entre remolinos magmáticos muy del autor. El carácter de este tipo de turbulencias separadoras, y el efecto que produce sobre los personajes horquillados entre ellas le hacen decir a A.I. Huxley:

“Los personajes del Greco están encarcelados y, lo que es peor, constreñidos en una prisión visceral. Cuanto los circunda es orgánico, animal. Nubes, rocas, cortinajes, se han transformado misteriosamente en mucosa, músculos desnudos y peritoneos. El cielo al que asciende el Conde de Orgaz es como una cósmica operación de apendicitis. La Resurrección de Madrid es una resurrección en un tubo digestivo. Y en los cuadros de épocas posteriores experimentamos la horripilante sensación de que todos los personajes humanos y divinos han comenzado a sufrir un proceso de digestión y son gradualmente asimilados por sus vísceras”.¹⁷

En medio de esas masas viscosas, al tiempo protectoras, al tiempo asfixiantes, la mirada se remonta vertiginosamente hacia la claridad más alta, que contemplamos muy desde abajo, y en las que, como en las cimas del Himalaya, escasea el oxígeno.

Durante el Renacimiento, los cuadros que muestran simultáneamente dos mundos, uno terrenal y otro celestial, separados con barreras más o menos continuas, actúan como



67. El Greco. *La Gloria de Felipe II*, 1577, Monasterio de El Escorial.



68. El Greco *Entierro del Conde de Orgaz*. 1586-88. Toledo, Iglesia de Santo Tomé.

¹⁷ Cit. Tiziana Frati. *La obra pictórica completa de El Greco*. Noguer- Rizzoli Editores. Barcelona, 1970,p.13.

producto de un ojo misterioso que tuviera acceso a ambos y los mostrara conectados, si cabe expresarlo así, sólo de manera indirecta. En el cuadro de Veronés, los hombres luchan en Lepanto, los santos interceden en el cielo por ellos, pero cada parte parece resultar invisible a la otra, pese a no actuar independientemente, y pese a suponer que la existencia de la otra parte da sentido a la acción que cada grupo de protagonistas libra en torno al motivo unificador. En estos cuadros sólo excepcionalmente aparecen figuras que parecen atravesar las fronteras separadoras, como si fueran transparentes para sus ojos, y conectar con lo que sucede más allá. Esa experiencia, propiamente visionaria, se convertirá en cambio en tema central de muchos cuadros contrarreformistas. En el estudio antes referido, Víctor V. Stoichita ha señalado¹⁸ que, continuando las aportaciones del Renacimiento, introductor de las bases icónicas para el tratamiento del tema (con la “verticalización” de los elementos de las palas de altar), así como de las narrativas (con la iconografía de las escenas de visiones bíblicas y las soluciones compositivas que originó), la Contrarreforma recurre, por



69. J. Ribalta. *Visión de San Bruno*. 1621. Castellón, Museo de Bellas Artes.



70. Durero *La Trinidad*. 1511. Grabado

medio de la separación de los niveles con barreras, a representar en la parte inferior de la imagen al vidente, y en el superior su visión, siendo así que lo más alto (del cuadro) indicaría simultáneamente lo más hondo (del alma). De este modo, aparecen dos niveles formales representando dos niveles de realidad, que han de leerse como diferenciados pero mutuamente influyentes. Por ello, se hace preciso que las fronteras físicas o bordes entre los niveles representados evidencien con su irregularidad la accesibilidad o permeabilidad entre ellos. Así, el pintor deja de ser el vidente, el ojo que ve atravesando las barreras que separan los mundos, y se convierte en reproductor o narrador de lo que otro, el místico, ve.

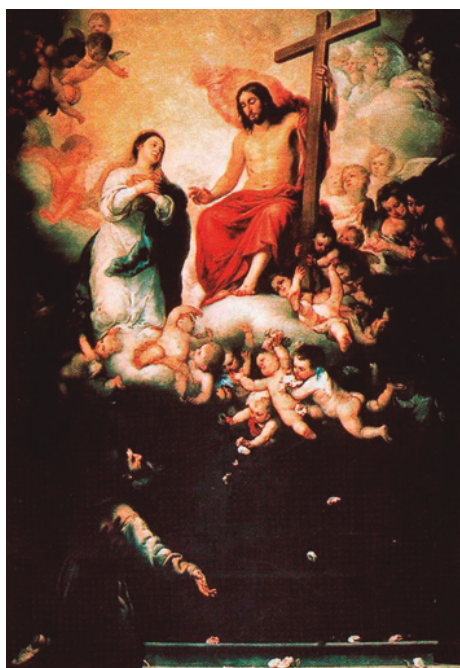
Y, habiendo sido frecuente en la pintura la presencia de imágenes que aparentan visiones del pintor, a lo que se añade la proliferación del tema visionario propiamente dicho en la pintura, se da el curioso caso de que la literatura que se produce a partir de las visiones hace referencia a cómo las reproducen las imágenes. Stoichita ha estudiado estas alusiones e indica que principalmente tienen por finalidad recurrir a un objeto que es concreto, conocido por los demás, tangible, para así señalar, por la vía negativa, que sus cualidades materiales son enteramente otras que las de la aparición, distinguiéndose ésta por superación infinita de aquél (así ocurre en Santa Teresa, si bien no en San Juan de la Cruz). Lógicamente, las principales armas con las que cuenta la pintura para intentar la representación de un tema como éste, inasible por definición, son las cualidades visuales de la pintura misma.

Literalmente parece haberlo entendido Juan Ribalta en *La visión de San Bruno* (1621-2. Castellón de la Plana, Museo de Bellas Artes). Quizás realizado en el tramo final de la campaña previa a la canonización del santo, para contribuir a ella, el cuadro (II. 69) muestra el momento en que los cielos se abren, permitiéndole la visión directa de la Trinidad. Y lo hace concretamente en forma de grabado enmarcado por nubes, pues lo que muestra el hueco dejado por éstas al retirarse es una imagen similar a la que Durero realizó para representar la Trinidad en 1511 (II. 70), grabado que también fue usado por El Greco para el esquema compositivo de su lienzo sobre el mismo tema. La postura de los dos cartujos de la parte inferior del cuadro mostraría a los espectadores las actitudes que han de adoptar ante lo que se pone ante sus ojos, elemento que funciona en parte como ejemplo, en parte como espejo, y que veremos con frecuencia a lo largo de este trabajo.

¹⁸ Stoichita, V. I, *op.cit*, p.30.



La genuflexión del monje de la derecha sería un eco de la actitud para venerar a los santos- en este caso, Bruno, en el centro de la imagen-, en tanto que la postración del cartujo de la izquierda indicaría la actitud de adoración ante el *cuadro en el cuadro*,¹⁹ que es la aparición de la Trinidad en el hueco del cielo.



71. B.E. Murillo. *Visión de San Francisco*. 1665. Walraf- Richartz Museum, Colonia.

Nuevamente reproduce el esquema separador de Rafael, pero con una frontera mucho más indefinida, La *visión de San Francisco* o *El milagro de la Porciúncula* de Bartolomé E. Murillo (1665. Walraf- Richartz Museum, Colonia **II**. 71), cuadro enaltecido por Antonio Palomino en su *Museo Pictórico y Escala Óptica* (1656), y que narra simultáneamente dos episodios de la vida del santo y dos niveles de realidad o dos mundos. El lienzo relata el episodio en el que Francisco, acosado por la tentación, no ha visto otro remedio para escapar de ella que arrojar a una zarza de espinos. En ese momento surge una intensa luz y brotan rosas rojas y blancas. Más adelante, el santo tiene la inspiración de acercarse a la capilla de la Porciúncula, y, al entrar, se le aparecen Jesucristo y la Virgen, que le dicen: “*Pídenos todo lo que quieras para la salud de las almas.*” Para mostrar conjuntamente los dos momentos, la imagen se organiza por medio de dos niveles: arriba, la escena sobrenatural; abajo, separado de la aparición por una amalgama de nubes y amorcillos, el santo con las rosas, arrodillado sobre un peldaño de una escalera que prolonga la nave en la que se ubicó el cuadro, de manera que es a la vez parte del cuadro y espectador de él, como cualquier fiel que fuera a arrodillarse ante una imagen sacra. En palabras de Victor Stoichita,

*“su gesto denota una doble semántica. Francisco hace un gesto de humilde adoración ante la aparición y a la vez él “es” todo gesto, gesto de mediación entre el espectador devoto y la visión. (...) Francisco es también un espectador, no ante un cuadro, sino ante una visión. Él está situado entre ambos espacios el de la aparición y el de la realidad propia y verdadera.”*²⁰

El espectador ve así a Francisco como una invitación a imitarle (tanto en el sentido visual, entrando en el cuadro, como en el espiritual, colocándose con los brazos del alma abiertos ante la Providencia), convirtiendo al cuadro en una suerte de espejo de su anhelo futuro.

De estructura enteramente distinta es *El milagro de San Diego de Alcalá* (1646, Musée du Louvre, **II**. 72), donde Murillo dispone la escena en un formato horizontal, en principio menos capaz, como hemos visto, para acoger escenas visionarias, pero que aporta en esta ocasión mayores posibilidades narrativas, necesarias para el tratamiento del asunto. El pintor divide el espacio lateralmente, en una serie de franjas verticales con la que muestra una escena extraordinariamente compleja. Novedosamente, son los ángeles del centro los que actúan como columnas separadoras entre dos mundos: el físico, que se explica a la izquierda, y en el cual unos personajes se asoman al cuadro, mientras ante ellos San Diego de Alcalá entra en éxtasis, y el mundo celestial de la cocina de los ángeles, tal como la contempla el santo en su visión, mitad ilusión infantil y glotona, mitad naturaleza muerta.

¹⁹ *Ibid*, p.22.

²⁰ *Ibid*, p.203





72. B.E. Murillo. *El milagro de San Diego de Alcalá*. 1646. París, Louvre,

Este ejemplo de Murillo contrasta abiertamente con el tratamiento que se da contemporáneamente a un asunto formalmente cercano. Distante de estas fronteras místicas, la pintura holandesa del siglo XVII presenta con cierta frecuencia escenas que requieren artificios capaces de escindir dentro de un cuadro parcelas de carácter sagrado de otras profanas y cotidianas, con las que conviven compartiendo un todo que se pretende verosímil, al tiempo que sutiles detalles se encargan de recalcar la separación de mundos. Así, Pieter Aertsen, discípulo de Claesz, coloca en primer término de *Cristo y la mujer adúltera* (1559. Franfort del Meno, Städelches Kunstinstitut, II. 73) una escena de mercado que, en el afán de mostrar la nueva opulencia económica de los Países Bajos, relega a un segundo término al tema religioso que todavía teóricamente da origen al cuadro. El conjunto formado por los campesinos que ofrecen objetos de loza y venden hortalizas, huevos, pan y leche, acapara la atención del espectador, en tanto la escena bíblica es como un telón decorativo tras ellos, al que dan la espalda. Refuerza esta sensación de no pertenencia a un todo continuo de realidad la indumentaria diferente de ambos grupos, contemporánea para los campesinos y de carácter “antiguo” para las figuras del episodio sagrado. Entre ambos grupos actúa como “umbral” para el salto en el tiempo un obelisco romano, monumento para el grupo del fondo y ruina para el del primer término. El progresivo relevo de las preocupaciones religiosas por otras más materialistas, producto del ambiente economicista y progresivamente descreído que comienza a larvarse en la Europa reformada y rica, encontraría su traducción visual en esta inesperada inversión en la importancia de los temas, que convierte el elemento secundario en protagonista y viceversa.

Para un pintor con los propósitos y ambiciones formales y temáticas de Rubens resultarán indispensables las más ambiguas fronteras separadoras de mundos. Podemos comprobarlo en alguno de los lienzos ejecutados entre él y su fecundo taller para responder al encargo recibido en enero de 1622, por el que Rubens se comprometía a realizar dos enormes series de cuadros (si bien la segunda serie, dedicada a la vida de Enrique IV, se canceló, por razones políticas) para decorar el palacio de Luxemburgo. La primera colección consistía en veinticuatro cuadros representando “la ilustre vida y heroicas gestas” de la reina María de Médicis, que, en la realidad se limitaban a haber puesto al país al borde de la guerra civil y a haber sufrido una absoluta derrota con su ejército. “*Hacían falta una buena dosis de imaginación y unas no menores dotes de adulación cortesana para convertir la historia de aquella*



73. Pieter Aertsen. *Cristo y la mujer adúltera*. 1559. Franfort del Meno, Städelches Kunstinstitut.





mujer en una epopeya heroica".²¹ Enfrentado a un encargo situado al borde de lo imposible o ridículo, Rubens resuelve el desafío que suponía la serie de María de Médicis con la mayor genialidad. Al afrontar el tema del *Desembarco de María de Médicis en Marsella* (París, Museo del Louvre, II. 74) presenta una buscada indefinición de fronteras entre el mundo de la mitología clásica y la corte francesa de Enrique IV y la Regencia, indefinición que perseguía el enaltecimiento regio hasta niveles de divinización. Y esto no sólo de dioses paganos, que en la cultura europea de la época, todavía inmersa en el *evemerismo* brillantemente descrito por Jean Seznec²², equivalen a héroes ubicados en un ámbito vagamente intermedio entre lo real y lo sagrado, sino que, en cuadros posteriores de la serie no duda, aprovechando el nombre de la reina, en establecer paralelismos con la Madre de Cristo. Así, la *Educación de María de Médicis* es un trasunto de la iconografía tradicional de la educación de la Virgen, y la *Reconciliación final* con su hijo Luís XIII muestra a la reina representada como la mujer del Apocalipsis.

Este primero de la serie, al que nos referimos, yuxtapone un mundo poblado de seres fantásticos (Neptuno, Tritón y tres náyades entre las aguas en la parte inferior del cuadro, ángeles con trompetas anunciadoras de la fama volando entre los mástiles) con una franja de pintura de historia. En el centro, María de Médicis atraviesa una pasarela desde la cubierta del buque que la transporta a Francia para contraer matrimonio. Un Consejo de los dioses y la misma Francia la vienen a recibir con capas azules festoneadas de doradas flores de lis, le entregan el caduceo, símbolo de la prosperidad de sus reinos, y la acogen bajo un palio blanco también con flores de lis. Al tiempo, accede desde su realidad concreta al mundo fantástico con el que se quiere parangonar. Como tantas veces, las fronteras en los cuadros separan lo que es necesario escindir para la legibilidad del asunto, pero la propia pertenencia simultánea de lo retaceado en el contexto del formato común se encarga de unificar el conjunto. La pasarela roja es algo así como una linde clara, pero no lo es su prolongación por la izquierda, la nave dorada que permite la continuidad y la identificación entre los dos niveles teóricamente inaccesibles. De otro lado, nada se molesta en separar a la reina del ángel con trompeta que la precede, y las figuras alegóricas que se dirigen a ella sólo se detienen ante la franja oscura del traje de la dama acompañante. No es extraño, pues, que, ante esta habilísima y osada mezcla de mundos que estructura la serie de María de Médicis, Reynolds considerara que,



74. P.P. Rubens *Desembarco de María de Médicis en Marsella*. 1622. París, Louvre.

aunque Rubens había cometido un error al mezclar las figuras alegóricas con los personajes reales, también era cierto que al someter la verdad a su gusto artístico, Rubens había conseguido otra forma de verdad, más significativa:

*"Si el artista se consideró comprometido a guarnecer esa galería con un ornamento rico, variado y espléndido, ello no hubiera sido posible, al menos en igual grado, sin poblar el aire y el agua con esas figuras alegóricas: cumplió, pues, lo que se había propuesto. En este caso, toda consideración de menor importancia, que tienda a entorpecer la grandeza final de la obra, debe someterse y ceder."*²³

Cerraremos este apartado con un ejemplo donde los espacios que se separan en el interior del lienzo no corresponden al mundo terreno y, de modo no menos real, al trascendente o divino, sino a los de la vigilia y los

²¹ Morán, M, *op. cit.*, p. 93.

²² Seznec, J, *La supervivencia de los dioses de la antigüedad en la Edad Media y el Renacimiento*. Taurus, Madrid, 1985.

²³ Cit. Lee, R, *op. cit.*, p. 43.





sueños, o, más precisamente, al del sujeto contrapuesto a sus ensoñaciones, ambiciones y fantasías. Este es el caso de *El sueño del caballero*, de Antonio de Pereda (hacia 1655. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, **II. 75**), donde el autor, de modo semejante al segundo ejemplo de Murillo, recurre a figuras angélicas como frontera separadoras entre lo exterior, la figura del hombre que piensa, y el interior, lo que ocurre en su cerebro, sean visiones celestiales, sean sueños que se convierten en pesadillas. En la izquierda de esta composición triangular, el gesto del gentilhomme, la cabeza apoyada en la mano, es el de la acedía o melancolía. Tras los sueños imperiales, la destrozada Europa que emerge de la Guerra de los Treinta Años contempla lo efímero y vano de sus deseos. En la mesa de la derecha, una amplia serie de objetos, representada con la misma corporeidad que el durmiente que las imagina o añora a la izquierda, está sin embargo hecha de la materia de los sueños, y recoge todos los lugares comunes de los altos ideales que habían guiado a los constructores de un Imperio agonizante. Así, espíritu caballeresco, afán de conquista, fama, honor, servicio a la Iglesia, belleza, lujo, riqueza y cultivo de las artes, se desvelan ahora esquivas, fútiles e intrascendentes vanidades destinadas a ser borradas por el Tiempo, como recuerdan las calaveras, la vela a medio consumir y el ramo de flores, símbolos conocidos todos ellos de la fugacidad del tiempo y de las preocupaciones mundanas de los hombres, reducidos, como dice un poema de Borges, a “*Polvo innumerable que fue ejércitos*”. Entre el caballero y su sueño se interponen el borde de una mesa y un ángel, que sujeta una cinta con un lema referido al paso del tiempo, “*Aeterne pungit, cito volat et occidit*”, “Punza sin cesar, vuela raudo y mata”, variación del que acompañaba a algunos relojes de arena romanos, refiriéndose a paso de las horas: “*Todas hieren, la última mata*”.

Contribuye a que no termine de haber una identificación del caballero con su sueño, separado por la frontera del borde de la mesa, ni del espectador con ninguno de los dos, el que el punto de vista sea excesivamente alto (y quizás no esté unificado para todo el cuadro), y que la posición del pintor al contemplar la escena sea tan lateral que debería ir aún más allá del extremo derecho del formato, lo que haría además que el borde de la mesa paralelo al lado inferior del cuadro debiera fugar, presentándose oblicuo. Este modo de entender el espacio, y esa lateralidad del punto de vista respecto a la imagen, restan

convicción al conjunto, que resulta más un bodegón algo confuso que una meditación eficaz sobre la condición humana. Así, no parece que el pintor se identifique con los ideales o se compadezca del pobre soñador, sino solamente que acumule los elementos para organizar un cuadro en cuya temática, quizás como muestra de la misma decadencia que retrata, ya no cree.

Queda por analizar la cuestión de si nos encontramos aquí ante cuadros de *segundo* o de *tercer grado*. Si bien las delimitaciones del Greco, aunque con piezas que aisladamente podrían ser tomadas por creíbles, organizan asuntos que se desenvuelven en mundos distintos al real, casos como el de Pereda presentan imágenes muy cercanas a escenas verosímiles, y a este fin estaban dirigidos los esfuerzos que pretendían presentar los mundos terrenal y celeste unificados por una perspectiva común y coherente. Puede decirse que, en general, con el desarrollo de Renacimiento, y al sobrevenir las aspiraciones de mayor verismo propias del Barroco, el propósito será afrontar el desafío de mostrarla como si lo fuera, respetando, y aún



75. Antonio de Pereda. *El sueño del caballero*. Hacia 1655. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.





subrayando las indicaciones que recuerdan al espectador que está ante un fenómeno ajeno a su experiencia cotidiana. Serían así cuadros de *segundo grado* realizados con propósitos y herramientas propias de cuadros de *tercer grado*, que buscan, hasta donde lo permite el asunto, proponer escenas visionarias como si fueran naturales.

4 - Paisajes sin marco.

Si anteriormente indicábamos casos de parcelas que concentran el tema del cuadro y se separan de él al tiempo que lo culminan, si veíamos casos de elementos integrantes yuxtapuestos por motivos simbólicos, o sólo separados por ambiguas fronteras evanescentes que servían para mostrar diferentes mundos de realidad o de conciencia, señalaremos, finalmente, un último modo por el cual se muestra un cuadro sutilmente introducido dentro de otro, sin fronteras separadoras, configurando ya claramente cuadros de *tercer grado*. Con frecuencia, tras las figuras que integran las escenas de los cuadros, los fondos se presentan rodeándolas de manera ambigua. De un lado, la veracidad de cada una de las partes por separado coloca al espectador en un estado de participación que le induce a integrarlas en un todo convincente. De otro, aún cuando ya ha conseguido cautivarle, hay algo en la propuesta del cuadro que resulta contradictorio y produce insatisfacción. Tras las figuras, dispuestas en ocasiones dentro de cajas que recuerdan- con frecuencia de manera muy evidente - a escenarios teatrales, los fondos funcionan como añadidos planos, de modo que el ojo del espectador seducido vuelve sobre sus pasos y descubre un telón, plano como la superficie del cuadro, donde había un paisaje, comparado con el criterio de volumen que propone la parte del cuadro ocupado por los personajes.



76. Tiziano. *Carlos V en la batalla de Mühlberg*. 1548. Madrid, Prado.

Nos ayudará a mostrar esto el lienzo que pinta Tiziano en 1548 representando al *Emperador Carlos V a caballo en la batalla de Mühlberg* (Madrid, Museo del Prado, **II. 76**), fastuoso retrato que utiliza como referencia indudable las grandes estatuas ecuestres florentinas (e, implícitamente, la de Marco Aurelio, su modelo romano previo). Con esos modelos escultóricos en la intención, algo en el cuadro quiere imitar la rotundidad propia de la escultura. Ésta, circunscrita por el mundo real, carece de un espacio protector que la aísle del borde, como ocurre con el marco en la figura pintada, por lo que el espectador le añadirá intuitivamente una frontera separadora invisible. Paradójicamente, esto le hace pertenecer, sin frontera física real, a un mundo enteramente distinto del que le rodea, proporcionándole una presencia que las figuras de la pintura, confortablemente rodeadas de elementos pertenecientes a ese mismo mundo pictórico, no pueden poseer. Tiziano procura dar a su imperial protagonista la aureola de solidez que emana de sus modelos bronceos. Por ello, evita elementos añadidos que resultan tentadores para la pintura, porque puede incluirlos en la superficie del cuadro, pero que están vedados a la escultura, limitación a la que ésta debe en parte ese efecto de solidez. Así, sabemos que Aretino, deseoso de que Carlos fuera representado como un nuevo Constantino el Grande, recomendó que Tiziano lo representara acompañado de la Religión y la Fama, algo que el pintor desatendió con buen criterio, persiguiendo ese efecto monumental.²⁴

²⁴ De Salas, Xavier. *Grandes pinacotecas. Museo del Prado*. Tomo III, p. 38.





Pero si la escultura permanece ajena en ese mundo enteramente otro, hay un elemento que la pone en tierra, relacionándola con el mundo físico real que la rodea. Ese elemento es el apoyo de uno o más puntos en la peana, donde acaba el sueño y vuelve la realidad. Ese despertar rompe la ficción, pero es percibido intuitivamente por el espectador como inevitable y necesario. Tiziano parece resistirse a que su figura deje de soñarse, según se expresaría Unamuno, y no acaba de hacer que su caballo se apoye convincentemente. Esto da lugar a que haya algo de pastiche en este excepcional retrato, que presenta novedosamente un paisaje como contexto bélico tras el jinete. La indefinición, o falta de coordinación de las fuentes de luz, hace que el caballo, que apenas arroja sombra, parezca flotar sobre un terreno que no acaba de ser un plano horizontal, sino que se confunde con el paisaje. Al hacerlo, convierte a éste no en prolongación real y en la distancia de un suelo real próximo, sino en un vago telón vertical donde se representa un, por otra parte, maravilloso atardecer. La desproporción de la cabeza respecto al cuerpo, y de éste respecto al caballo, casi un poney, así como el exceso de luz de la cabeza, acentúan esa sensación de ensamblaje imperfecto de magníficas partes.

No es un caso excepcional. Mirándolo adecuadamente, el retrato de *La Gioconda* (hacia 1503), de Leonardo da Vinci (Louvre) evidencia este mismo fenómeno, que podría considerarse fruto de la tensión entre la realidad de la superficie plana sobre la que transcurre la ficción del cuadro, por un lado, y la intención de engaño del ojo en la que se basa la representación verista, por otro. Dos son las herramientas más eficaces para destruir la tendencia a que dentro de una ficción espacial una parte

de ella se desentienda del esfuerzo de simulación del conjunto. En primer lugar la atención a las sombras que apoyan a las figuras en los planos horizontales que hay bajo ellas, obligando así al entorno a participar del engaño que propone la figura y a adentrarse en profundidad, “agujereando” el cuadro. Y, en segundo lugar, desarrollando lo anterior, la presencia de líneas de fuga de los objetos y los espacios que los contienen.



77. Tiziano. *Alocución del marqués del Vasto*. 1540. Madrid, Museo del Prado.

De acuerdo con esto último, no es extraño que estos efectos de fondos convertidos en telones pintados se den a partir de la pintura veneciana del siglo XVI, donde, al tiempo que se evidencia un cierto desapego de los logros en la representación perspectiva que habían ocupado a las anteriores generaciones en Florencia, la introducción del óleo y la extensión del uso de soportes de lienzo, unido al carácter colorista del arte veneciano, desemboca en cuadros que no tienen inconveniente en no intentar ser otra cosa que pintura. Así, aún dentro de entornos que quieren ser convincentes desde el punto de vista espacial, aparecen zonas que se independizan de él, pasando a ser no *cuadros-en-el-cuadro*, sino, más propiamente, *pintura* dentro de cuadros.

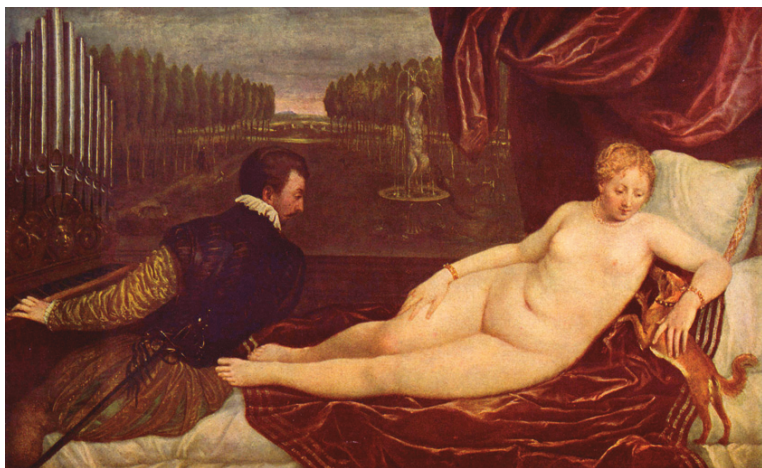
Podemos percibir estos problemas en otros dos lienzos de Tiziano, asimismo conservados en el Museo del Prado de Madrid. De 1540 data la *Alocución del marqués del Vasto* a sus tropas (II. 77), escena que retrata probablemente un momento ocurrido con ocasión de la guerra contra Selim II. Aparentemente, todo en la escena se atiene a las reglas de la correcta perspectiva. Pero, analizando con más detenimiento las diferentes zonas del cuadro, se percibe una indefinición en el punto de vista y la línea de horizonte del cuadro que sería irrelevante de no ser porque es causante de reducir el fondo de éste, donde se hallan las tropas atentas a su general, a un telón superpuesto detrás del grupo de





las figuras principales. No resulta fácil localizar el punto de fractura, y las virtudes del cuadro y su belleza ocultan la evidencia, pero esa falta de adecuación se mantiene sordamente. Si contemplamos la cabeza del marqués Alonso de Ávalos, la posición de los ojos indica que el retrato tiene esa altura como línea de horizonte, de modo similar a lo que, contradictoriamente, ocurre en la cabeza de su hijo Ferrante, que le sujeta el casco. Esté ubicada tanto a la altura del primero como a la del segundo, se encontraría por encima de la mitad del cuadro. De ser así, los pies de ambos deberían fugar más acusadamente, a menos que el punto de vista del pintor estuviera muy alejado de lo que pinta. Esa distancia impediría ver tan enfocado el primer término de soldados respecto al grupo del fondo, igualándolos. En resumen, la indiferencia de Tiziano a la hora de cuidar la uniformidad del punto de vista en su pintura de las figuras verticales podría no haber quedado en evidencia si éstas hubieran estado recortadas contra un fondo plano uniforme, pero sí lo hace al tratar de incorporar el espacio del fondo, con lo que somete al cuadro a un cúmulo de contradicciones que ponen en entredicho la continuidad del espacio representado. Finalmente, la nitidez con la que el anaranjado cielo crepuscular se recorta contra la arquitectura colocada tras la cabeza del marqués termina de aplanar el paisaje, convirtiéndolo en telón pictórico de una escena “real”.

El segundo ejemplo tizianesco que aquí traemos es un lienzo rigurosamente coetáneo del retrato ecuestre de Carlos, *Venus recreándose con el amor y la música* (1548. Madrid, Prado), variante dentro de la larga serie de Venus reclinadas que pinta el veneciano a lo largo de su carrera (II. 78). Al parecer, Tiziano completó a la muerte de Giorgione la Venus de éste, que había quedado inconclusa. Ese cuadro,



78. Tiziano. *Venus recreándose con el amor y la música*.
1548. Madrid, Prado.

conservado en Dresde, presentaba a la diosa como una muchacha desnuda que descansa plácida en mitad de un campo bañado por esa luz crepuscular que vemos reiterada como marca de fábrica de su autor. Al afrontar nuevamente el tema en la Venus de Urbino, Tiziano había seguido el modelo de su maestro en cuanto a disposición y carácter, pero, a partir de su estancia en Roma en 1545 se produce un cambio importante respecto sus precedentes con este cuadro, realizado para el Emperador Carlos V. Influido por el mundo de la escultura antigua y el poderío de las

figuras de Miguel Ángel, ésta fue, según parece, la primera de varias versiones de Venus y Cupido con un organista, además de otras variantes en las que Venus y Cupido aparecen acompañados por un tañedor de laúd. Aquí se ha invertido la colocación de Venus y se la ha colocado en una habitación galante que quiere abrirse a un exterior que lo complementa y engarce con el modelo de Giorgione. Y decimos “quiere” porque el efecto es de una ambigüedad rica pero quizás no querida por el autor, producto de la dificultad que siente el espectador para acabar de creer que haya un *continuum* entre el interior y el exterior. Y es que, si bien en esta ocasión la continuidad está perseguida por la perspectiva, plenamente coherente en ambos niveles, no lo está por la luz. En realidad, éste es un problema que en mayor o menor medida afecta a todos los cuadros que se abren al exterior por medio de huecos: normalmente, la luz del exterior, la luz solar, es de una intensidad que, por contraste, convierte en oscuras las luces de interior, a menos de que se tratara de una habitación tan estrecha que estuviera recogiendo la misma luz desde una abertura al exterior colocada en donde está el marco del cuadro, es decir, donde se encuentra el espectador.

Aquí, el contenido del paisaje es a la vez decoración de la sala en la que se produce la escena, y eco o transposición al universo humano de lo divino y simbólico que ocurre en el primer término: dos hileras de árboles convergen, delimitando bajo la luz del atardecer un bucólico y renacentista “*locus amoenus*”,





donde pasea una pareja de amantes y pacen ciervos junto a una fuente con pavos reales. De este modo, el paisaje es, a la vez ventana, cuadro y espejo, que muestra algo así como la traducción platónica del mundo etéreo del escenario del primer término a un mundo humano, aunque idealizado. Sin duda, Tiziano era consciente de la reiteración de la disposición de los protagonistas y la ventana, paralelos al Plano del Cuadro, por un lado, y del rectángulo de la ventana-cuadro-espejo respecto del formato del cuadro completo, por otro. Trata de compensar la primera con la potente fuga simétrica de los árboles, que añade un elemento de profundidad. Y la segunda, disimulando el contorno de la ventana, líneas verticales paralelas a los bordes del cuadro, con cortinajes.

Pese al sofisticado dominio de los problemas de la representación que caracteriza a los grandes maestros del Barroco, cuando hace acto de presencia un paisaje tras una figura, frecuentemente adquiere éste nuevamente un carácter de telón. Así ocurre con los numerosos ejemplos de ilustres continuadores del modelo de retrato ecuestre implantado por Tiziano con el de Carlos V, que presentan similares virtudes y riesgos que éste. Puede comprobarse esto en los realizados por Rubens del *Cardenal Infante en Nördlingen* y el del *Duque de Lerma* (II.290), ambos en el Museo del Prado. En éste último, que presenta al caballo de tres cuartos, avanzando hacia el espectador, la discordancia de las luces de figura y fondo y el efecto de “halo” que rodea al caballo, como de resplandor de tormenta, hace inevitable la sensación de que el fondo no pertenecería al mismo nivel de realidad que las figuras del primer término, quedando reducido a una pantalla decorativa tras la figura. Igualmente, no es de extrañar que *El Conde- Duque de Olivares a caballo* o *Felipe IV, ecuestre*, de Velázquez, (Museo del Prado) presenten dificultades parecidas. Así, en éste último se hacen patentes problemas de continuidad entre el caballo del primer término, el espacio en el que éste apoya sus patas, y el fondo, iluminado de manera discordante con la real figura. Igualmente, este efecto reaparece en *La rendición de Breda* (II.304), donde la coordinación de las figuras del primer término con el paisaje mostrado en el fondo se resiente de que Velázquez haya elevado la Línea de Horizonte de éste respecto a la que ha servido para la representación de los caballerosos protagonistas, colocándolos involuntariamente ante ante un telón, eso sí, maravillosamente pintado.

Nos serviremos de una última muestra barroca para mostrar este efecto artificioso. En uno de los lienzos pertenecientes al conjunto de cuadros históricos que decoraron el Salón de Reinos, *El socorro de Génova por el segundo marqués de Santa Cruz* (1634. Museo del Prado, II.79), de Antonio de Pereda, tres circunstancias proporcionan un inequívoco aire teatral. En primer lugar, la disposición de los personajes, paralelos todos ellos al Plano del Cuadro, que hace que sean vistos como si estuvieran subidos a un estrecho escenario, donde les iluminara una potente y baja luz rasante desde la izquierda. Sólo la poderosa pareja de piqueros de la izquierda alivia esta sensación, especialmente el que da la espalda al espectador, convertido en un ser de una especie distinta, lleno de hierro de arriba abajo. Un segundo elemento de teatralidad lo constituye el fondo, un paisaje que muestra la llegada de los españoles a Génova, liberándola del asedio a que la sometían las tropas del Duque de



79. A. de Pereda *El socorro de Génova por el segundo marqués de Santa Cruz*. 1634. Madrid, Museo del Prado.





Saboya. Un todavía muy joven Pereda confunde las perspectivas de las naves e ilumina al conjunto con una luz de mediodía que nada tiene que ver con el grupo protagonista del primer plano, no consiguiendo que el espectador perciba una continuidad entre figuras y fondo, que queda así convertido en tapiz. Y hay todavía un tercer elemento, casi imperceptible, que teatraliza la escena: en el lado izquierdo, y continuándose por abajo, aparece una franja oscura, muy fina, que enmarca de modo incompleto el conjunto e indica al espectador que está viendo una escena de interior, acotada por un telón y algún objeto del primer plano.



CAPÍTULO V

Cuadros en el cuadro con borde I.

0- Imágenes yuxtapuestas. Cuadros parcelados.

Analizábamos al comienzo del anterior apartado la presencia de ciertas zonas autónomas, yuxtapuestas en el interior de un cuadro sin mostrarse delimitadas por bordes concretos. De modo similar, en ocasiones estas fronteras sí aparecen, y por medio de ellas la totalidad de la superficie del cuadro resulta troceada en fragmentos que tienen todas las características de cuadros completos. A diferencia de cuando dentro de un cuadro aparece otro que se hace necesario para el que lo contiene, aquí los espacios retaceados resultan completamente autónomos entre sí, aunque en la intención del autor sólo tienen sentido como unidad.



80. Anónimo. *Studiolo* de Federico da Montefeltro. 1472. Urbino.

Inicialmente, esta práctica había sido utilizada para simultanear diferentes ámbitos o mundos, presentando escenas superpuestas o “colgadas” dentro de otra composición, como ocurría en el mosaico del nártex de santa Sofía de Constantinopla (siglo IX), donde se representa a Cristo con el emperador León VI arrodillado, ante un fondo uniforme y dorado en el que “flotan” dos medallones, con los que la Virgen y el arcángel Gabriel se hacen presentes en la composición. Recuerda Julián Gállego que André Grabar (*Peinture Byzantine*, Gênevre, 1953) ha relacionado esta escena yuxtapuesta con la homilía de la Anunciación del emperador León VI, de modo que se pondría simultáneamente ante los ojos del fiel dos lugares: el de Cristo y León, de un lado, y Nazaret, donde sucede la Anunciación, de otro¹.

Las inquietudes veristas que acompañan al Renacimiento favorecen que se sirva de este procedimiento para la representación en paralelo de diferentes espacios en los que transcurren momentos sucesivos, pero próximos, dentro de una acción unitaria. Este es el caso en la *Llegada de los embajadores ingleses a la corte de Bretaña*, de Vittore Carpaccio (1495, Venecia, Galería de la Academia, **II.47**), donde la parcelación se corresponde con la teatral representación conjunta de tres escenas. Así, separados, aislados por elementos arquitectónicos que los enmarcan, el espacio de la izquierda se destina a la llegada de los embajadores, en tanto que el del centro recoge la presentación de la oferta de matrimonio del príncipe Ereo. Finalmente, a la derecha, Carpaccio muestra a Úrsula poniendo a su padre las condiciones para aceptarla, mientras su nodriza espera a los pies de la escalera. Ésta, como el joven de la túnica roja del extremo izquierdo del cuadro, se constituyen en tempranas “figuras ante el marco”, en intermediarios entre el espectador y lo pintado, con lo que, además de constituir un efecto pictórico llamativo, enmarcan el conjunto y lo unifican. A la gran estructura principal, donde la escena unitaria se traduce en tres ámbitos, se añade el que cada parte presente a su vez huecos “enmarcados”: pequeños paisajes marítimos entre los pilares de los arcos en el lado izquierdo; una gran vista con el puerto y un edificio inspirado en el templo de Jerusalén (tomado de un grabado de Reeuwich de 1486)², en el centro; y un pequeño icono de la Virgen en la habitación de la santa. Carpaccio ha disfrutado con la conciencia de esta parcelación, y juega con que figuras de una imagen escapen de ella hacia su vecina: varios personajes del paisaje contenido en la parte

¹ Gállego, J, *op.cit*, p. 30.

² Perocco, Guido. *Carpaccio*. Rizzoli Editore. Milán, 1967, p.89.



central se asoman a la escena principal, apoyándose en la barandilla metálica, y algunas figuras del lado izquierdo se asoman tras los pilares separadores- marco dentro del cuadro-, y parecen irrumpir desde el espacio de la izquierda en el central.

Pero es en los frescos con los que Miguel Ángel cubre el techo de la capilla Sixtina por encargo de Julio II entre 1508 y 1512 donde encontramos la apoteosis de la parcelación de una superficie, subdivida en espacios en los que aparecen imágenes independientes, aunque cohesionadas de una laxa unidad temática. Es conocido que, si bien el encargo consistía tan sólo en la representación de los doce apóstoles, Buonarroti consiguió el permiso para sustituirlo, elaborando un programa con las características que considerara oportunas. Así, cubrió los casi 1000 metros cuadrados con más de trescientas figuras, distribuyéndolas en una serie de registros, derivados de la propia arquitectura de la capilla, por medio de los cuales logra una unidad derivada de la interdependencia formal de los elementos arquitectónicos y figurativos. El registro inferior lo constituyen los lunetos, que son en realidad la parte superior de las paredes. El registro central está integrado por los triángulos y las pechinas, junto con los troncos correspondientes a los profetas y las sibilas. Continuando las divisiones reales, en el registro superior, la zona central de la bóveda está nuevamente subdividida, pero aquí por medio de fronteras simuladas que juegan a ser continuaciones de las reales, y que sirven al ahora - aunque a regañadientes- pintor, para parcelar el techo. Consigue con ello, de un lado, zonas cuya superficie se acerca algo más a las dimensiones de un cuadro de caballete, haciéndola más manejable, y, de otro, fronteras interiores dentro del gran muro, por medio de las cuales puede contar simultáneamente y con claridad escenas bíblicas muy diferenciadas entre sí por su naturaleza, por su cronología y por su escala. Finalmente, en la arquitectura figurada, Miguel Ángel simula niños-cariátide, al tiempo que da rienda suelta a su añoranza de la escultura representando una serie de retorcidos *ignudi*.

Si este sistema de recorte del espacio es adecuado a asuntos donde éste es concebido de modo semejante a un escenario, que se parcela para formar marcos de nuevos escenarios -como ocurre de modo evidente en el primer caso y más parcial en el segundo-, también lo es para hacer lo mismo a pequeña escala. Si ahí se construyen cuadros de *segundo grado*, que remiten a la organización de los retablos, aquí se aprovechan las escasas ocasiones en que la realidad se presenta ya compartimentada para formar todos unitarios sin anular la autonomía de las parcelas percibidas por el espectador. Así sucede en cuadros que muestran estanterías y muebles abiertos mostrados frontalmente, donde la puerta retirada coincidiría con el Plano del Cuadro, dejando ver parcelaciones del conjunto determinadas por la disposición de baldas o estantes.

Tal es el caso de la organización espacial de la mayoría de las imágenes que constituyen la decoración que Federico da Montefeltro encarga en 1472 (**II.80**) de su pequeño estudio (*Studiolo*) de Urbino a un desconocido virtuoso en el trabajo ilusionista con maderas de colores, misterioso autor que, por la calidad del resultado se supone que pudiera haber sido Bramante (Chastel cree que con dibujos de Botticelli)³. La obra se organiza por medio de divisiones que simulan ser armarios con puertas de celosías abiertas y cerradas, donde aparecen depositados libros, relojes, códices, instrumentos musicales, partituras, una ventana con un frutero y una ardilla, huecos tras los que vemos paisajes... todo realizado por medio de trozos de madera ensamblados. La propia naturaleza de la traducción de las formas a piezas de madera, que impone una cierta simplificación, hace hincapié en una cualidad muy apreciada en el espíritu renacentista- y a la que la mentalidad medieval no es ajena-, como es la base geométrica de las formas, que “*adquieren así un valor de “mysterium”, de una enseñanza oculta y maravillosa*”.⁴ El mismo Federico encarga a Giuliano da Maiano en 1479, con diseño de Francesco di Giorgio, otra serie de fastuosas taraceas para el Palacio Ducal de Gubbio, actualmente en el Metropolitan Museum de Nueva York, en la que se crea “*un singular clima de magia y de ilusión, de intimidación y alegoría, que expresa maravillosamente el clima del Quattrocento*”.⁵

³ Chastel, A. *El Renacimiento meridional*, p. 263.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid*, p.251.





Encontramos una pervivencia de esta estructura todavía en un cuadro algo posterior a la época en que se centra nuestro estudio, realizado con similar intención que estos ejemplos renacentistas en taracea, pero por medios pictóricos. Se trata de la *Estantería con libros de música* (1725. Bolonia, Museo Civico), de Giuseppe María Crespi, compacta división en ocho partes ocupadas por libros pintados, que quizás haya tomado como modelo la *Estantería artística* que Georg Hinz pinta en 1666. (Hamburgo, Hamburger Kunsthalle, **Il. 81**) También aquí el cuadro entero simula ser una estantería, donde descansaran objetos artesanales junto a productos de la naturaleza, a modo de curiosidades mezcladas con lujos, que poseyera un aristocrático coleccionista en el ámbito de los *Gabinetes de curiosidades*. Con ellos, el pintor parece simbolizar las posibles variedades de objetos que nos muestra la realidad, expuestos a una contemplación única, presidida por la advertencia de la fugacidad de la riqueza y la promesa de la resurrección. Sin que haya apenas elementos que pasen por encima de las parcelaciones de la estantería, la tensión que se establece entre la autonomía de las partes y su pertenencia a un todo se resuelve más bien a favor de la primera. Este tipo de cuadros son, así, casos únicos de una colección de cuadros reunidos en un soporte continuo al que, por encima del espacio, da unidad el tema, como si se tratara de una variopinta serie de cuentos que no compartieran ubicación y personajes, sino sólo un *leit motiv* temático.



81. Georg Hinz. *Estantería artística*.
1666. Hamburgo, Kunsthalle.

1. Divisiones.

Hemos visto que el marco, objeto real, da entrada a un mundo, el de la imagen contenida, enteramente diverso de él. Ese nuevo ámbito quiere postularse como ajeno al espacio físico que lo rodea, y del cual el marco, o, en su ausencia, los confines de la imagen, lo separan como frontera. Pero la cercanía de ese borde o marco respecto a su contenido hace que una forma que lo evoque con un grado suficiente de mimetismo en el interior de la imagen se contagie de sus cualidades y actúe de modo, si no similar, sí cercano a como lo hace el marco separador.

Esa actividad mimética origina una tensión independentista que puede llegar a poner en entredicho la unidad del cuadro. Este riesgo es mayor cuanto más cerca está del centro la frontera que escinde. Indica R. Arnheim que, al dividir el espacio por la mitad, “*su estructura cambia. Consta ahora de dos mitades, cada una de las cuales se organiza en torno a su propio centro*”⁶. Pero esa escisión siempre contará con la importante limitación que supone la continuidad del espacio físico de las imágenes así escindidas, que el espectador percibe simultáneamente (y el marco se lo recuerda) a la ficticia actitud irreconciliable entre ambas partes, prolongación espacial que permite la relación entre los personajes por encima de esa división, y con la que la separación resulta suavizada.

Inicialmente, así como el marco escinde el cosmos de la realidad que rodea al cuadro del escenario ficticio que éste implica, las separaciones interiores buscaron también dividir dentro de esa ficción diferentes mundos. Esto resultó especialmente útil para la representación de figuras inspiradas, como muestra el autor del *Evangelario Dufay* cuando representa al evangelista Mateo recibiendo el dictado

⁶ Arnheim, R, *El poder del centro*, p. 98.





del ángel mientras redacta su libro (s. IX. Biblioteca Nacional, París, **II.82**). Tal como comprobábamos al analizar divisiones de ámbitos por medio de fronteras irregulares, la representación de este tema ha afrontado tradicionalmente un difícil y contradictorio reto: de un lado, ha de mostrar simultáneamente dos mundos, el terrenal y físico, vulnerable y necesitado, y el sobrenatural o espiritual, que viene en socorro y dicta a aquél; de otro, ha de escindir esos dos ámbitos, para evitar una confusión espacial que reste carácter supraterrrenal a las figuras angélicas, igualándolas con los mortales a los que transmiten el sopro divino. En las imágenes medievales la solución será dividir con barreras visibles el espacio en el que conviven los dos niveles. La inmediatez narrativa y didáctica de las artes medievales no necesita de una excusa elaborada para introducir bandas o fronteras, por medio de las que contemplamos al tiempo el universo de los hombres y el mundo supraterrreno. Así, una sencilla franja separadora curvada parcela en este caso el espacio, mostrando a Mateo de modo similar a si estuviera en el interior de una casa vista en sección, fuera de la cual, en el exterior, el iluminador medieval ha representado al ángel que habita en un mundo superior.

El autor del icono de la *Escalera Alegórica de Juan Clímaco* (finales del siglo XII, Monasterio de Santa Catalina, Sinaí, **II.83**) ha solucionado el problema de la separación de mundos de modo similar, pero con un sutil innovación: al representar la *Scala Paradisi*, cuyos treinta escalones corresponden a las distintas etapas de la elevación espiritual, y en la que cada travesaño está asociado a un libro de las Sagradas Escrituras, utiliza el tema objeto de representación, la escalera, como línea separadora en la imagen, de modo que ésta se convierte en franja divisoria de la composición. Con ello, hace que la división se eleve a protagonista misma del cuadro, dejando reservado el triángulo superior de la escena a las almas que se salvan bajo la atenta mirada de los ángeles, y el inferior a las que, habiendo caído en los vicios, son arrastradas por los demonios.

Esa estructura medieval, que se sirve de cualquier excusa para fragmentar el espacio por medio de divisiones con las que conseguir los fines narrativos perseguidos, pervivirá hasta bien avanzado el siglo XV, tal como evidencia el *San Juan Evangelista en Patmos*, cara interna del Tríptico de los Desposorios de Santa Catalina, de Hans Memling. (1479. Brujas, Hans Memlingmuseum **II.84**), si bien aquí su uso está puesto en referencia con otro cuadro, dentro de un retablo. Simultaneando espacios y tiempos, Memling muestra en el espacio principal del cuadro al Evangelista en su destierro, contemplando, como si las tuviera físicamente ante sí, varias de las visiones que recogerá en el Apocalipsis: los Cuatro Jinetes cabalgando entre la laguna (cap V, 1-8), con, al fondo, el ángel con el Libro y las piernas en forma de columnas de fuego (cap X, 9) y, arriba, en el Cielo, la mujer revestida de sol y el dragón de las siete cabezas (cap XII, 1-5)⁷. De este modo, las visiones no se restringen al recuadro de forma ovalada con marco irisado, espacio delimitado de la parte superior izquierda del cuadro, sino que ocupan buena parte del fondo, como en un paisaje. Pero la zona aureolada sigue siendo un lugar especial para la expresión de una visión



82. *Evangelario Dufay*. S. IX. Biblioteca Nacional, París.



83. *Escalera Alegórica de Juan Clímaco*. S. XII, Monasterio de Santa Catalina, Sinaí.

⁷ Faggini, Giorgio. *La obra pictórica completa de Hans Memling*. Noguer- Rizzoli Editores. Barcelona, 1970, p.88.



que ya no ocurre en las Postrimerías del mundo, sino fuera del Tiempo y del Espacio. Dentro de ella asistimos a la solemne adoración ante el Trono de la Majestad de Dios (cap IV, 5), cuyo tema transcurre en paralelo con el del panel central del retablo, que muestra a la Virgen entronizada con el Niño recibiendo la adoración de los santos Juan Bautista y Juan Evangelista y las santas Catalina y Bárbara.

Pero, conviviendo con la pervivencia de modas arcaizantes, a partir del siglo XIV hacen acto de presencia otro tipo de divisiones, en el camino hacia un nuevo tipo de representación, que busca mostrar las escenas ateniéndose a condiciones espaciales similares a las que percibimos en el mundo físico. La forma más inmediata de parcelación de una imagen será ahora resultado de aprovechar elementos del tema narrado que la dividan naturalmente, creando en su interior espacios que compaginan una cierta autonomía-convirtiéndolos escondidamente en *cuadros-en-el-cuadro*-, con la pertenencia a una unidad integradora mayor. Con frecuencia resulta muy fina la frontera entre la yuxtaposición de imágenes en un todo y la división dentro de éste por medio de separaciones, de modo que una división da lugar en la práctica a una yuxtaposición. Es el caso de la

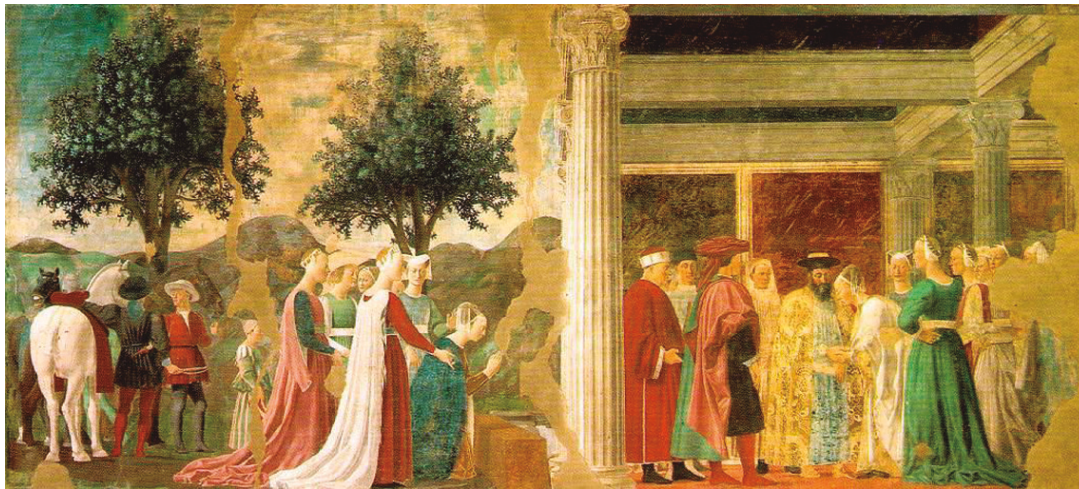


84. H. Memling *San Juan Evangelista en Patmos*. 1479. Brujas, Hans Memlingmuseum.

Veneración del sagrado madero de la Cruz. Salomón y la reina de Saba (hacia 1460, Arezzo, Iglesia de San Francisco, **II.85**), de Piero della Francesca, donde una columna separa el conjunto en dos cuadrados perfectamente autónomos, de los cuales el de la izquierda muestra el exterior, con la llegada de la comitiva, en tanto el de la derecha muestra el interior del palacio. Al colocar Piero el punto de vista justo ante la columna separadora, toda la fachada del edificio resulta escondida tras ella y no interfiere en ninguna de las dos escenas, resultando así éstas formalmente independientes, si bien aunadas por la narración.

Convendrá reparar en que, teóricamente, esas parcelaciones naturales en el cuadro pueden darse tanto dividiéndolo vertical como horizontalmente, si bien, históricamente ha sido mucho más frecuente el uso de separaciones paralelas a los lados verticales del cuadro. Esta circunstancia probablemente responde a comportamientos perceptuales que tienen su origen en cómo la ley de la gravedad afecta a los cuerpos: una persona o un cuadro junto a otro pueden ser naturalmente contemplados por separado con una sucesión de miradas que se solapan con un desplazamiento del cuerpo del espectador, en tanto que la contemplación de una persona sobre otra implica que, normalmente, no puedan ser examinadas como una simple suma de las dos visiones separadas, al dejar de estar colocados los cuerpos sobre el común plano del suelo, y tener que soportar diferentes problemas de peso y equilibrio, que obligan a cambios formales para afrontar la nueva situación. Análogamente, si bien dos cuadros colocados uno

sobre otro pueden estar sujetos directamente a la pared vertical ante la que se contemplan y, caso de estar apoyados uno encima del otro, no tienen porqué verse afectados en su forma, dada su rigidez, la percepción que se tenga de ellos recogerá algo de la sensación de la inestabilidad que presentan las formas orgánicas amontonadas, induciendo a una incomodidad que se une a la desagradable interacción de un cuadro en otro, al darse la contemplación de ambos desde una misma posición física del espectador sobre el suelo, separándose sólo por un movimiento del cuello que determina un nuevo campo visual para la mirada. Quizás esto ha supuesto la gran ventaja de las separaciones verticales, que sirven además de refuerzo del efecto de la vertical central, sobre la que se organiza el equilibrio de la composición.



85. Piero della Francesca, *Veneración del sagrado madero de la Cruz. Salomón y la reina de Saba* Hacia 1460, Arezzo, Iglesia de San Francisco.

Normalmente, en estas divisiones verticales, la continuidad del espacio tras la estructura separadora sirve de lazo de unión, indicando al espectador que está ante una misma escena, si bien doblemente “enmarcada”. Además, la sensación de independencia de las partes disminuye si la línea de separación se desplaza hacia un lado, originando dos espacios desiguales, cuya misma desproporción aumenta la mutua necesidad de la presencia del otro lado para conformar el todo.⁸

Como veíamos en el fresco de Piero, y de modo todavía no enteramente verosímil, el uso más inmediato de las divisiones verticales, separadoras de espacios dentro de una historia común, es el de un corte imaginario de la realidad, coincidente con el plano del cuadro. Por este corte, el espectador es invitado a contemplar simultáneamente sucesos que se ubican en habitaciones contiguas de edificaciones en las que la sección de sus paredes constituye la línea de separación vertical. Y, aún más frecuentemente, sirve para mostrar sincronizadamente acciones que ocurren en el interior de un edificio cerrado y puertas afuera de él. Este es el caso del *Milagro de la Hostia consagrada*, de Paolo Uccello (1465-9. Urbino, Galería Nacional de las Marcas, **II.86**), que originariamente formaba parte, junto con otras cinco tablas, de la predela del retablo de la iglesia del Corpus Domini de Urbino⁹. El episodio de la historia narrada se refiere al intento de profanación de una forma consagrada, que en la primera tabla de la serie ha sido vendida por una mujer a un mercader judío. En esta tabla, continuación de la anterior, Uccello nos muestra simultáneamente, en un interior representado en el lado izquierdo del cuadro, cómo la sagrada forma, que ha sido puesta al fuego, empieza a sangrar en presencia de los sacrílegos, mientras, en el lado derecho de la tabla, unos hombres armados tratan de derribar la puerta y detenerlos.



86. Paolo Uccello. *Milagro de la Hostia consagrada*. 1465-9. Urbino, Galería Nacional de las Marcas.

⁸ Arnheim, R. *op.cit.*, p.96.

⁹ Tongiorgi Tomasi, Lucía. *La obra pictórica completa de Paolo Uccello*. Noger- Rizzoli, Barcelona, 1977, p.99.





Esta distribución espacial ha inducido a Francastel a señalar la evidente influencia del teatro en la organización de la composición de la tabla¹⁰, influencia que puede hacerse extensible a los casos siguientes que estudiamos en este apartado, donde se presenta una similar disposición de los personajes, paralela al Plano del Cuadro y dentro de un entorno que resulta encuadrado por elementos verticales semejantes a los laterales de un escenario. Inevitablemente, este esquema narrativo nos recuerda al seguido por Georges Perec en su novela *La vida, instrucciones de uso* o, más visualmente, al que explotaba sistemáticamente el dibujante Andrés Ibáñez en la serie de historietas de nuestra infancia *13, Rue del Percebe*. Ahí, como aquí, el recurso a esa sección vertical imaginaria de un edificio servía para convertirlo en algo así como un terrario accesible a la mirada del lector, que podía disfrutar de la percepción simultánea de sus diferentes apartamentos, saltando por encima de las separaciones verticales de las paredes y de las horizontales de los forjados de los suelos, hasta desembocar en la terraza, ya fuera del edificio. Al margen de la felicidad del recuerdo, se hace adecuado traer esa serie de historietas aquí para hacer notar, junto a la eficacia del recurso, que su carácter ingenuo lo hacía estar destinado a ser considerado pronto como un instrumento poco refinado, siendo reemplazado por alternativas más elaboradas, separando ambas escenas en tablas distintas, o simplemente prescindiendo de uno de los dos términos de la escena.



87. S. Botticelli. *Anunciación*. 1485.
Nueva York. Metropolitan Museum.

Una fórmula que permitió compaginar la aspiración a una mayor verosimilitud y las posibilidades de dosificación del espacio- y del tiempo- que proporcionan las franjas separadoras verticales, lo constituye el uso de columnas. En pocas ocasiones resultó este uso tan necesario para una correcta y decorosa narración de la *storia* como en las representaciones de la Anunciación. Es sabido que el tema de la Anunciación supuso tradicionalmente la exigencia de separar las figuras del arcángel Gabriel y la Virgen. Se trataba, por ello, de un asunto que implicaba una división del

espacio en dos escenas correlativas, al modo de ciertos cuadros de retablos o de las predelas de los mismos. Así ocurre siempre en las anunciaciones de Fra Angelico (II.469), pero aquí nos serviremos para analizar el asunto y sus posibilidades de tres de los frecuentes ejemplos que proporciona del tema Sandro Botticelli.

En la primera, realizada aproximadamente en 1485 y conservada en el Metropolitan Museum de Nueva York (II.87), Botticelli recurre a una potente columna separadora, cesura completa que recorre la imagen verticalmente, y que el ángel no osa traspasar. Esta columna encuentra un eco en el grueso pilar de la izquierda, generando la expectativa de que haya otro simétrico en el lado derecho. Lo curioso es que esto no se cumple, produciendo uno de esos desequilibrios que presentan ciertos cuadros del autor florentino precisamente usando formas geométricas, lo que indicaría que se trata de un problema que es afrontado conscientemente, por lo que sería un desequilibrio buscado. El resto es una estructura extraordinariamente sólida, en la que, dentro de una malla de verticales y horizontales, las figuras de Gabriel y la Virgen están dispuestas como si la columna central fuera un espejo. De este modo, el arcángel se inclina siguiendo la diagonal ascendente de la parcela en la que está “encerrado”, dejando con su gesto pasar sobre él los rayos dorados que simbolizan el Espíritu Santo, en tanto que la Doncella se inclina para

¹⁰ Francastel, P, *op.cit*, p. 182.





recibirlos, disponiéndose en la diagonal descendente de “su” cuadro, de modo simétrico a Gabriel. Las alas de éste, paralelas a María, rompen la simetría, indicando que la diagonal relevante es la que siguen los rayos del Espíritu Santo, que llegan hasta la Virgen recorriendo el cuadro y, finalmente, unificándolo.

En la *Anunciación* de la Galería degli Uffici de Florencia (**Il.88**), posterior en cuatro o cinco años, la organización del espacio es aún más sofisticada. Botticelli respeta la convención de la separación o aislamiento de las dos figuras, pero lo hace con un recurso más ambiguo y más rico: la columna, casi central, que divide el universo del ángel y el de María, no está colocada ante las figuras, de modo que no alcanza la parte inferior del cuadro, sin completar así su división vertical. Paralelamente, la columna se convierte en lateral de una ventana que, además de abrir la escena a un paisaje presidido por un solitario árbol ante un río, -prefiguración del otro leño, el de la Cruz-, encuadra la cabeza de Gabriel. De este modo, el ángel pertenece, en parte, a un mundo diferente, limitado por los bordes de la ventana, pero a la vez, comparte el mismo suelo que la Virgen, lo que hace posible que esté lo suficientemente cerca como para poder cumplir



88. S. Botticelli. *Anunciación*. 1490. Florencia, Uffici.

el encargo del Anuncio. Esa ambivalencia está ejemplificada en la posición de las manos en la columna, frontera y centro del cuadro, que comparten pero sin tocarse, con una tensión en el gesto que es antecesora de las famosas manos de Dios y Adán en la Capilla Sixtina.

Un último ejemplo del pintor toscano en torno al asunto de la Anunciación supone quizás el acercamiento más complejo y completo de los realizados por él (**Il.89**). Algo más temprano que los anteriores, fue pintado en 1481 al fresco sobre el muro del entonces hospital de San Martino della Scala Florencia, y actualmente se encuentra en el Fuerte del Belvedere. La reglamentaria división del conjunto en dos escenas está aquí llevada tan lejos que casi no extraña que la transformación, ulterior a la ejecución de la pintura, en 1481, de la galería del hospital

de San Martino en atrio de la iglesia homónima, ubicada donde estuvo el hospital, hiciera que una bóveda de doble arcada dividiera el fresco en dos lunetos. En 1920¹¹ el fresco fue desprendido de su emplazamiento original, restaurándose con ello una unidad que se había considerado lo suficientemente precaria como para no respetarla. Refuerza la división el detalle, inusual, de que el punto de vista no esté centrado en el conjunto, es decir, frente a la columna central, sino (de manera premonitoria de un recurso querido por Tintoretto y luego por el barroco) desplazado al centro de la escena de la izquierda. Esto hace, por un lado, que la perspectiva central del entorno del ángel refuerce su autonomía, lo cual, unido a la belleza del fragmento, casi lo justifica por sí mismo, olvidando la trascendental función que Gabriel ha de desempeñar en el anuncio de salvación. Por otra parte, esa *lateralidad* del punto de fuga permite ver de lado tanto la columna central como las dos columnas correspondientes de la otra estancia, que se abre a un paisaje al que enmarcan, reforzando la separación de las dos escenas. Por último, las diferencias del enlosado del suelo- dos amplias circunferencias dentro de cuadrados, en el lado del ángel, una trama de pequeñas baldosas cuadradas en la estancia de la Virgen- precarizan todavía más la unidad del conjunto, a la que salvan la disposición inclinada simétrica de las figuras y, ante todo, la temática, conocida por el

¹¹ Mandel, Gabriele. *La obra pictórica completa de Botticelli*. Noguer- Rizzoli Editores. Barcelona, 1970, p. 92.





89. S. Botticelli. *Anunciación*. ¿1465-1472?, Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria.

espectador hasta el punto de permitir al pintor tratarla como lo hace, si bien deja a la unidad de la obra, como la historia demostró, demasiado vulnerable a las contingencias constructivas.

Piero della Francesca, es, si cabe, más sistemático y variado en el uso de este recurso, sobre el que en parte hace descansar la consecución de los efectos de severidad, monumentalidad y silencio que conforman ese “*clasicismo espontáneamente arcaico*” del que, siguiendo a Longhi, ha hablado Bozal¹². Esto se puede apreciar tanto en el fresco de *Sigismondo Pandolfo Malatesta ante San Sigismondo* (1451, Rímini, Templo Malatestiano, **II.465**), del que nos ocuparemos más adelante, como en la *Anunciación* que corona el políptico de San Antonio (¿1465-1472?, Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria, **II.451a**), donde el uso de columnas para obtener parcelaciones parece atenerse básicamente al esquema que veíamos en las de Botticelli, colocando tras las figuras columnas, originadoras de arcos que enmarcan a los personajes. Pero Piero incorpora a ese esquema una arquería central perpendicular al Plano del Cuadro, que, además de separar elegantemente al arcángel y la Virgen, añade un elemento de acusada profundidad a la frontalidad tradicional de la escena. Esta disposición confirma el acentuado gusto de Piero por las divisiones, que se manifiesta como reiterado recurso compositivo en diversas partes del conjunto de frescos de la Iglesia de San Francisco de Arezzo, como el árbol que separa las escenas en el fresco dedicado a los Adamitas, o la columna que divide la *Veneración del Sagrado madero de la Cruz* y *Salomón y la reina de Saba* (**II.85**). Esta querencia corre en paralelo con la ausencia de sombras, de modo que ambos elementos se confabulan para resistirse a conformar un todo verista, organizando conjuntos imponentes regidos por una solemnidad cercana a los frisos persas o los iconos orientales.

Nos serviremos precisamente de la importancia del uso que hace Piero de muy variados elementos integrados en las escenas como separadores y organizadores del espacio, para atender a diferentes posibilidades que éste encierra. Así ocurre en *El bautismo de Cristo* (1440-54, o, incluso, 1462. Londres, National Gallery, **II.90**), que formaba parte de un tríptico cuyos paneles laterales se atribuyen hoy a Matteo di Giovanni. En él, Cristo ocupa el centro de la composición, donde es bautizado por San Juan, a su derecha, bajo el Espíritu en forma de paloma, cuyo cuerpo es centro de la circunferencia de la parte superior del cuadro. A la izquierda de Cristo, un árbol es el elemento separador, a modo de la función que hasta ahora hemos visto adjudicada a la columna, y secciona el tercio izquierdo de la composición, frontera que encuentra un eco incompleto en la derecha, con la figura vertical de Juan. Ese tercio “escindido” o retaceado está ocupado por tres ángeles que parecen asomarse tras su peculiar marco arbóreo “*ajenos, o, al menos, plásticamente autónomos*”¹³, algo inusual en las representaciones de este tema.

¹² Bozal, V, *Piero della Francesca*. Historia 16. Madrid, 1993, p.9.

¹³ *Ibid*, p.44.





90. Piero della Francesca. *Bautismo de Cristo*.
¿1440 - 1462?. Londres, National Gallery.

El espacio así “enmarcado” dentro del cuadro resultará ser de gran importancia, pues precisamente sobre esta peculiar sección delimitada por el árbol giran las especulaciones interpretativas en torno al sentido de la tabla. Tolnay considera que los ángeles aluden a las Tres Gracias, convirtiéndose en símbolo de la Armonía. Para C. Ginzburg,¹⁴ la unión de las manos del ángel del centro y el de la derecha, junto con la mano de éste sobre el hombro de aquél, parecen hacer referencia a la Concordia, lo que se ha puesto en relación con las figuras con gorros orientales del fondo. Así, en palabras de Bozal,

“el apretón de manos de los dos ángeles simboliza no sólo el final del cisma y la concordia restaurada entre las dos iglesias sino la más importante desde el punto de vista teológico de las conclusiones del Concilio (de Florencia, 1439): la llamada cláusula del filioque añadida al Credo (aceptada por los orientales después de larga resistencia) en la cual se decretaba la procedencia del Espíritu Santo tanto del Padre como del Hijo”.¹⁵

Battisti¹⁶, en la línea de Tolnay, los relaciona con un pasaje del *De Pictura* de Alberti, en el que se refiere al gesto de las Tres Gracias, semejante al de los ángeles de Piero, como ejemplo de quien concede y, a la vez, recibe

un beneficio, “*grados que precisamente deben encontrarse en toda liberalidad perfecta*”¹⁷. Como aplicación de ello, el Bautismo de Cristo sería emblema de la suprema liberalidad, en aplicación de lo indicado por Tomás de Aquino en la *Summa Teológica* (III, 7, art. 2) . Así pues, la presencia de una zona retaceada en el cuadro funciona aquí como un complemento, sometido jerárquicamente a la escena principal, por medio del cual el pintor “actualiza” el contenido de un tema recurrente, incorporando elementos por los que hace presentes consecuencias del lejano relato evangélico, vivificándolo .

Si en *El bautismo de Cristo* centra Piero la atención en torno al grupo protagonista de la acción, que ocupa el espacio central de la tabla, y reserva el espacio retaceado a la izquierda del árbol, entre éste y el confín del cuadro, para incorporar figuras con las que se comenta el suceso principal, en *La flagelación de Cristo* (1450, aprox. Urbino, Galleria Nazionale delle Marche, **II.91**), invierte la fórmula y, en aparente contradicción, destaca en primer término, desde el centro hasta el límite derecho del cuadro, y con una mayor escala, tres figuras accesorias. Así, confina la escena relevante, que da título y sentido al cuadro, a un segundo término, pero, al tiempo, la subraya, enmarcándola en un escenario porticado similar al de *La Resurrección* (1458-68, Borgo Sansepolcro, Museo Civico, **II.470**).

Esta inaudita inversión de la relevancia de los personajes, y la peculiar parcelación del espacio que origina, ha suscitado todo tipo de interpretaciones. Éstas no se limitan a proponer alternativas que expliquen un nexo entre las tres figuras delanteras y la escena bajo el pórtico, sino que llegan a afirmar

¹⁴ Ginzburg, C. *Indagini su Piero*. Barcelona, Muchnik, 1984, p. 6.

¹⁵ Bozal, V, *op.cit*, p. 45.

¹⁶ Battisti, E. *Piero della Francesca*, Milano, Electa, 1971, cit por Bozal, *op. cit*, p.133.

¹⁷ Alberti, L.B. *De Pictura*, Valencia, Fernando Torres, 1976, p.145.





la independencia, incluso temporal, entre ambos asuntos. En el primer término, tres personajes (de tamaño desproporcionado, como se aprecia atendiendo al espacio que indican las losas del suelo) parecen conversar, sin prestar atención a lo que suceda a sus espaldas. Y decimos “parecen conversar”, porque son más bien, como las figuras del interior arquitectónico, silenciosos maniquíes, similares en vida y ruido a las columnas, protagonistas de una imagen fija, paralizados en el discurrir del tiempo y reducidos a silenciosa quietud. Dejando a un lado la originalidad inolvidable de la sorprendente distribución de los actores en el espacio de la tabla, el efecto de la aparente subversión del sentido común y el atentado contra el decoro que implican esta inversión de la importancia de los personajes sólo puede responder a razones fundadas. Como en el caso anterior, probablemente la explicación reside en un propósito de conexión del episodio evangélico con circunstancias y problemas contemporáneos al pintor. Resulta interesante la explicación al enigma que propone T. Gouma Peterson, quien identificaría, por su vestuario y calzado, a Pilatos con Juan Paleólogo, que contempla el suplicio de Cristo, cuya presencia sería aquí emblema de los padecimientos de la Iglesia ocasionados por los turcos¹⁸. Así, las figuras del primer plano personificarían diferentes reacciones frente a ese sufrimiento: el hombre barbado de la izquierda exhortaría al príncipe cristiano de la derecha a implicarse en la lucha contra los turcos. El joven del centro representaría la virtud y la disposición al combate.

Para la narración de esta dramática escena, Piero se convierte en ojo, un ojo que simultáneamente la construye en el novedoso recurso de la perspectiva, y sólo mira objetiva y como distanciadamente lo que muestra. Ninguna figura, ni las que intervienen directamente, ni las plantadas entre la escena y el espectador, establece contacto visual con éste. Todo en ellas participa de una introversión paralela a la cerrada secesión del espacio que supone el marco de las columnas, y parece no querer añadir nada que pudiera resultar sentimental a la congelada severidad del silencioso drama.

Todos los ejemplos analizados hasta aquí de divisiones en el espacio del cuadro, que lo compartimentan a los ojos del espectador, se refieren a las separaciones proporcionadas por elementos verticales. Pero, lógicamente, y tal como indica Rudolf Arnheim,

*“hay que conceder la importancia que se merece al otro eje central, que cruza horizontalmente el centro de equilibrio y divide el espacio pictórico en dos mitades, una superior y otra inferior.”*¹⁹

Similarmente a lo indicado respecto al eje central vertical y las divisiones verticales que no coinciden con él, pueden darse divisiones horizontales que fragmenten el cuadro originando dos mitades desiguales, y de hecho es algo mucho más frecuente que una división horizontal que escinda el cuadro en dos franjas iguales. Así ocurre comúnmente en paisajes, donde se tiende a desplazar la línea separadora- aquí, la línea de horizonte-, haciéndola coincidir, intuitiva o calculadamente, con el lugar que indica la



91. Piero della Francesca. *La flagelación de Cristo*. 1450. Urbino, Galleria Nazionale delle Marche.

¹⁸ Bozal, V, *op.cit.*, p.141, citando a Gouma Peterson, C., “Piero della Francesca, an Historical Interpretation”. *Storia dell'arte*, 28. 1976.

¹⁹ Arnheim, R, *El poder del centro*, p.105.





sección áurea de la dimensión vertical (producto de multiplicar ésta por la constante 0,618) del lienzo, por lo demás, normalmente de formato apaisado. Si bien en los paisajes esa línea divisoria está atravesada de elementos verticales que la tapan hasta en ocasiones hacerla desaparecer, desactivando así el efecto de ruptura entre la parte inferior y la superior del cuadro, las marinas pueden convertirse en una excepción, que trataremos en otro apartado más adelante, dado que cuando realmente se percibe esa fragmentación es en el momento en el que el pintor aprovecha las cualidades reflectantes del agua para jugar con los efectos de simetría a partir del eje horizontal formado por el borde de aquella.

Dejando por el momento este tema pendiente, las separaciones horizontales, mucho más inusuales en los cuadros que las divisiones verticales, o bien son separaciones irregulares e indefinidas con las que la imagen queda escindida en bandas horizontales (normalmente dos), que han de ser leídas como mundos distintos (según, igualmente, veíamos en el apartado que dedicábamos a “*Varios niveles de realidad*”), o bien forman parte de compartimentaciones más completas, compaginándose con divisiones verticales.

Para mostrarlo, nuevamente recurrimos al muy tectónico Piero della Francesca, quien en su *Anunciación* de la Capilla Mayor de la Iglesia de San Francisco de Arezzo (1452-1466, **II.51**) aprovecha las posibilidades y tradicionales exigencias propias del tema y, recurriendo al empleo de dos cartesianas líneas divisorias prácticamente centrales, una vertical y otra horizontal, convierte al conjunto en una inusual estructura de cruz, distribución del espacio que está cerca de originar una sensación de yuxtaposición de escenas, asunto que contemplábamos más arriba.

Dado que esa estructura, sólida como pocas, corre el riesgo de producir en efecto de excesiva regularidad, la discontinuidad de la banda de mármol negro del arquitrabe le sirve a Piero para camuflar esa reiteración, presentándola partida en dos niveles por efecto de la perspectiva. Al mismo tiempo, consigue dar a la divisoria vertical una cierta variedad, resaltando la diferencia entre la columna del nivel inferior y la arista del muro del nivel superior. Hecha esta parcelación, Piero dispone de espacios en los que compartimentar la escena y distribuir a sus protagonistas, produciendo en el espectador simultáneamente un efecto de cercanía y de aislamiento entre ellos, como pertenecientes a diferentes mundos. Así, en la parte inferior vemos con su tradicional separación al Arcángel y a la Virgen, que, sin sombras, parecen flotar superpuestos al fondo arquitectónico. Sobre ellos, arriba a la izquierda, (fuera del Tiempo, en otro nivel en todos los sentidos), Dios Padre apunta directamente con sus manos hacia la Virgen, ajustándose a la diagonal descendente, línea privilegiada por la que transita el Espíritu, uniendo ambos mundos. Finalmente, en el cuadrante de la derecha, el madero que se usará para la Cruz, emblema futuro de Cristo, hace que Éste se haga inesperadamente presente en la escena. Colocado así Piero ante el desafío de incorporar a su narración esta variedad de elementos, recurre a una compartimentación con la que crea un espacio cuya artificiosidad permite al espectador que lea lo que se le muestra como una escena verista y, simultáneamente, simbólica.

Aunque resultan más abundantes los ejemplos en los que las divisiones verticales escinden meramente el espacio, mostrando simultáneamente escenas en lugares distintos, pero cuyo suceder temporal



92. Tintoretto. *Adoración de los pastores*. 1579-81, Venecia, Sala Grande de la Scuola di San Rocco.

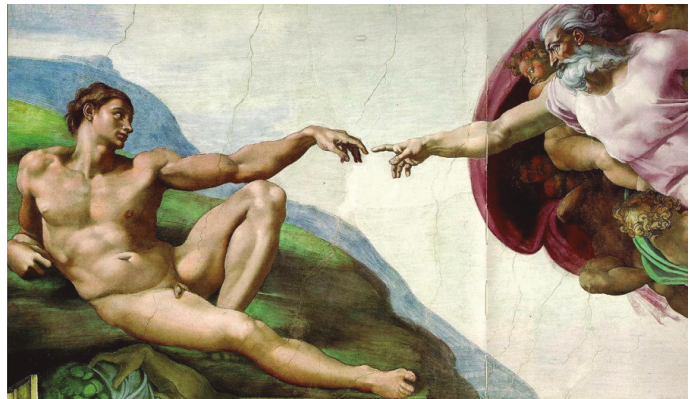




es simultáneo, hemos visto casos en los que también separan tiempos. Por el contrario, las divisiones horizontales, en general menos nítidas, si bien pueden excepcionalmente separar sólo espacios, escinden preferentemente tiempos (como las franjas con las que leemos las escenas, continuas de hecho, narradas en las columnas romanas, aunque este recurso tiende a ser visto ya en el comienzo del Renacimiento como arcaizante), o, más frecuentemente, mundos. En cierto sentido, esto sería aplicable incluso a aquellos casos en los que la línea divisoria horizontal es el borde del agua, pues lo que aparece bajo ella, si bien puede ser completamente simétrico de lo que vemos encima, está puesto ahí para que percibamos lo distinto que es al entrar en un medio diferente, algo así como un Purgatorio de las imágenes.

Nos serviremos de un cuadro de Tintoretto (II.92) como ejemplo de lo que supone la fragmentación horizontal del cuadro. Sin entrar en la proximidad física, familiar para los habitantes de la ciudad de la laguna, con la división horizontal que implica el mar en sus visiones cotidianas, no es extraño que tengamos que recurrir al pintor veneciano para encontrar un cuadro que haya aceptado, en una búsqueda arriesgada de la originalidad, incluir divisiones horizontales. Al respecto, señala Víctor Nieto Alcaide que

*“no faltan ejemplos que ponen de manifiesto cómo para Tintoretto los juegos perspectivos como forma de vulnerar los hábitos de la representación y de la percepción, cumplieron un papel importante en la eficacia de la imagen religiosa. Precisamente la fricción creada por lo insólito, al vulnerar las prácticas figurativas e iconográficas tradicionales, se convirtió en ciertas pinturas de Tintoretto en un medio para sorprender, atraer y persuadir.”*²⁰



93. Miguel Ángel. *Creación de Adán*. Roma, Capilla Sixtina.

Es con este criterio con el que debemos leer la disposición de las figuras, aparentemente extravagante, en su *Adoración de los pastores* (1579-81, Venecia, Sala Grande de la Scuola di San Rocco). En un completo hallazgo, el veneciano distribuye la escena en las dos plantas o niveles de un pajar, obteniendo dos cuadros en uno, que pueden ser leídos por separado y, simultáneamente, organizando un todo unitario. De modo lógico y verista, relega a los animales del pesebre al centro de la planta inferior, a cuyos lados se distribuyen figuras de pastores, en una disposición que encontrará un vago eco en *Las Hilanderas*. Su acentuado dinamismo dibuja diagonales que remiten la mirada del espectador al piso superior, en el que, desde un punto de vista bajo, vemos a la Sagrada Familia visitada por dos pastoras, formando ambos grupos en los extremos del rectángulo superior del cuadro dos líneas descendentes que, leídas por separado forman una “V”, pero unidas a las líneas de las figuras de la sección inferior organizan una “X”, como si de una estructura con la que armar el conglomerado del cuadro se tratara. La unidad de la perspectiva- que permite a Robusti sorprender al espectador con una inusual vista del techo semiderruido-, y el juego de luces y sombras, completan la labor de entrelazado de las parcelas del cuadro, impidiendo que se imponga una lectura separada de las mismas. Así, visualizamos por medio de la división horizontal una separación de espacios que, dado que prevalece el superior, ocupado por la Sagrada Familia, sobre el inferior, bullicioso y animal, parece convertirse en separaciones de mundos, trascendente en el piso alto y humano en el bajo. Pero, simultáneamente, esta armazón con diagonales, sin negar la separación, garantiza el acceso del nivel de los hombres al nivel divino, circunstancia que traduce en términos compositivos la tarea de redención que da comienzo con el Nacimiento que celebra el cuadro. Un eco de esta división está presente en *La adoración de los pastores* de Juan Bautista Maino (1611. Villanueva y Geltrú, Museo Balaguer).

²⁰ Nieto Alcaide, Víctor, *Tintoretto*, Historia 16. Madrid, 1993, p. 59.





Si se puede especular sobre la relación entre el uso de sólidas separaciones veristas, basadas en efectos de perspectiva en el interior de las escenas del siglo XV, y la fase de confianza en el progreso del hombre propia del humanismo renacentista, paralelamente cabría hablar de la proximidad entre la fractura de esa seguridad, implícita a las tensiones que desembocan en la Reforma, y la vuelta a recursos para la división del espacio similares a los usados en el mundo medieval que comentábamos en el comienzo de este apartado. Así, dentro del inmenso “friso” del techo de la *Capilla Sixtina*, al que nos referíamos más arriba, la representación que hace Miguel Ángel de la *Creación de Adán* descansa sobre relacionar genialmente dos partes de una imagen previamente escindida por medio de una banda clara que separa dos “amebas” de color (II.93). Como si de un combate se tratara diremos que, a la derecha, Dios Padre aparece propulsado horizontalmente, envuelto en una “cápsula” sobrenatural y rosada, rodeado de querubes en los que se apoya, en tanto que a la izquierda, Adán, reclinado como en un *triclinium* romano, parece incorporarse perezosamente, apoyado en una mancha verde que vagamente quiere ser paisaje, y que, bruscamente, desaparece contenida en una frontera amorfa, límite de las formas terrenales. Ambas figuras, Creador y criatura están abrazados por manchas cuyo distinto color recalca la diferente naturaleza de su mundo. En medio, un abismo blanco, el misterio mudo que separa a lo creado de su Origen, y, al tiempo, a lo existente de lo que no lo es. Atravesando esa Nada, (que nos remite al vacío sobre el que Schopenhauer se interrogó:

“¿De dónde vienen todos, dónde están ahora, donde se halla el seno oculto de la Nada, preñado del Mundo, donde se hallan las generaciones venideras?”),²¹

la Mano Divina opera el milagro de arrancar de ella la Creación con la punta de Su dedo, haciendo surgir de Él al hombre, señor y responsable de esa ameba verde, el mundo, que le contiene.



94. Caravaggio. *Reposo en la huida a Egipto*. 1594-96. Roma, Galería Doria Pamphili.

El final del Renacimiento ve la decadencia del uso artificioso de las barreras interiores de los cuadros como elemento organizativo, a la vez que portador de contenidos simbólicos. El refinamiento compositivo de Caravaggio le permite su empleo en *Reposo en la huida a Egipto* (1594-96. Galería Doria Pamphili, Roma, II.94), donde convierte en columna separadora al ángel de espaldas, elemento novedoso en la iconología del asunto, como percibió, entre otros, su contemporáneo Bellori. Esta “columna humana” separa, pero también acerca y une, el mundo tosco, terreno y oscuro de la izquierda, donde está San José sujetando la partitura que toca el ángel, con el luminoso, espiritualista y primaveral de la derecha, en el que la Virgen y el Niño son acompañados por la música.

Pero volvamos al tema con el que abríamos este apartado, para cerrarlo. Cuando en 1602 Caravaggio recibe por segunda vez el encargo de pintar el mismo asunto de San Mateo y el Ángel para la Capilla Contarelli en San Luis de los Franceses, de Roma (II.95), no entremezcla ambas figuras, como había hecho poco antes escandalosamente (cuadro del Kaiser Friedrich Museum de Berlín, desaparecido en 1945), sino que recoge el mismo esquema de mundos separados para las dos figuras usado por el autor del *Evangelario Dufay* (II.82), con la silueta curvada de la espalda de san Mateo cerrada sobre sí, y enfrentada al óvalo que describen las ropas del ángel. Entre ambos universos se alza una vaga frontera oscura, cuya

²¹ Schopenhauer, Arthur. *El amor, las mujeres y la muerte (Selección de textos)*. Edaf, Madrid, 1964, p.23.





finalidad es similar al espacio claro que veíamos entre Dios y Adán en el fresco vaticano. De modo similar a las yemas de los dedos, la ausencia de frontera visible permite que haya en este caso, siquiera momentáneamente, contacto entre ambas esferas, el justo para que llegue el susurro del ángel, paralelo al trozo de tela blanca que apunta hacia el oído oculto del evangelista.

No es extraño que este último eco de frontera desaparezca, y encontremos una coexistencia compatible con una imagen real, en el modo en que trata el tema Rembrandt en 1661 (París, Louvre), donde hay todavía más cercanía entre las dos figuras. Aquí serán innecesarias las barreras: el evangelista tiene sólo contacto auditivo (si acaso) con el ángel que le susurra, al cual el espectador percibe sin frontera que lo separe del hombre, pero como una suerte de “pastiche”, de recortable o de añadido, es decir, como un cuadro sin borde que lo separe, pero claramente aislado. (II.96)



95. Caravaggio. *S. Mateo y el Ángel*. 1602. Roma. S.Luis de los Franceses.



96. Rembrandt. *San Mateo y el Ángel*. 1661. París, Louvre.

Finalmente, las divisiones internas del cuadro, que lo recortan y lo organizan aprovechando elementos reales pertenecientes al asunto representado, pueden ser diagonales u oblicuas a los bordes del cuadro, lo que aumenta el efecto dinámico del conjunto. Acudiremos, por su claridad para esta cuestión, a un ejemplo que excede el espacio temporal en el que centramos este estudio. Hacia 1819, C. D. Friedrich aprovecha este efecto inestable proporcionado por las líneas separadoras inclinadas en su lienzo *En el velero* (San Petersburgo, Ermitage II.97), donde el formato rectangular del conjunto resulta ser aparente, o, al menos, ambiguo: pronto, la presencia de la potente línea, casi vertical, del mástil, que deja a su derecha un tercio del cuadro, ocupado por velas, y la más tenue e inclinada de las cuerdas que caen a la izquierda, determinan una zona triangular que es la que realmente contiene la información relevante del cuadro. Aquí, una pareja, probablemente el propio Friedrich y su mujer Caroline, se muestra sentada, con sus manos juntas, dirigiéndose a una ciudad cuya silueta surge de entre la niebla, aventura que ha sido leída como símbolo del viaje de la vida cristiana hacia la ciudad celeste, o como emblema político de reivindicación de una mayor libertad en la Alemana dividida y ocupada de principios del siglo XIX. La intensidad de la convicción de la pareja en el fundamento de su viaje, que se proyecta hacia el fondo, en dirección a la claridad del puerto brumoso, es explicitada por la sección triangular del cuadro que los engloba, conteniéndolos como un cuchillo que se proyectara en la dimensión vertical, a modo de ilustración del anhelo romántico expresado por Hölderlin:

*“Pero al que lleva en su pecho lo divino, /le gusta vivir en este mundo. /Así quiero, mientras pueda, oíros y cantaros/libremente, ¡oh lenguajes del cielo!”*²²

Más allá de estas excepcioness, el uso de separaciones que escindan la imagen había decaído cen el siglo XVIII, de modo

²² Hölderlin *Cantando al pie de los Alpes*. En *Poesía completa*. Ediciones 29. Barcelona, 1977, p. 110.





97. C.D. Friedrich *En el velero*.
1819. San Petersburgo, Ermitage.

coherente con el criterio unificador del espacio que presidió este momento, convirtiéndose en un recurso excepcional también dentro del ámbito del clasicismo. Reaparecerá en el XIX, dentro del Romanticismo, pero más aún en algunos autores del movimiento impresionista o próximos a él, como Edgar Degas (*Bailarinas practicando en la barra*. Nueva York, Metropolitan Museum of Art) o Toulouse Lautrec, así como en las caprichosas delimitaciones del Art Nouveau y Gauguin, o las compartimentaciones de Bonnard o Vuillard, reflejo de la recepción del arte japonés. Habiendo decaído la preocupación mimética, estas nuevas separaciones o divisiones no lo serán tanto del espacio representado como de la superficie pintada.

2. Planos de color o tono.

La forma más elemental con la que se presenta un retazo de cuadro escindido del conjunto que lo rodea, de modo tan discreto que se diría que sólo se intuye su aparición, es como mancha de color delimitada, integrada como puede en la escena, concediéndole a ésta, a cambio del permiso de existir, valores determinantes para el éxito del cuadro, sea desde el punto de vista simbólico y expresivo, sea desde el compositivo, sea desde ambos simultáneamente.

Como introducción para percibir el alcance de este efecto nos serviremos de *El Expolio* (1577. Toledo, Catedral, **II.98**), donde El Greco muestra una escena elaborada de acuerdo con fórmulas renacentistas de representación del espacio, a las que ha sometido a una subversiva traducción. El compacto grupo de figuras que se arremolinan alrededor de Cristo como para “caber en el cuadro” parecen apoyadas en un plano horizontal, contempladas de acuerdo con un punto de visión ubicado a la altura de los ojos de la figura central. Sin embargo, algo extraño empieza a ocurrir con el hombre que se inclina, trabajando ansiosamente un madero para el suplicio en el lado inferior derecho: su pie izquierdo “se hunde” respecto al plano de apoyo de las restantes figuras, como si estuviera varios escalones por debajo. Al tiempo, no es claro que la figura esté contemplada desde arriba, como correspondería, ya que el punto de visión ha quedado fijado con el grupo superior. Pero la sospecha de que el espacio sólido ha desaparecido, sustituido por una materia elástica inmune a la gravedad, sólo se confirma con las tres Marías del borde inferior izquierdo, en las que el suelo pasa a ser irrelevante, convertido en un plano inclinado que no puede sostener nada. Así las cosas, el espectador ha sido gradualmente llevado desde el sólido espacio renacentista que le es familiar a otro, que comparte con los sueños detalles de hiperrealista precisión, como la coraza del soldado situado junto a Jesús, al tiempo que las figuras parecen flotar a conveniencia de las necesidades del pintor.



98. El Greco *El Expolio*. 1577.
Toledo, Catedral.





En este estado de cosas sobreviene el fenómeno que ocupa el centro del cuadro: Cristo es subsumido por un rombo rojo llameante, cuyas pliegues arbitrarios no se someten a la estructura corporal que hay bajo ellas, configurando un todo hipnótico y febril, ajeno al nivel de verosimilitud que, aún con las dificultades indicadas, parecía querer compartir el cuadro. La cabeza misma de Jesús resulta un elemento extraño, un último vestigio del mundo físico que, a partir de la base del cuello, se transmuta en una masa incandescente a la que las figuras de los esbirros, arremolinados a su alrededor, parecen contemplar como sorprendidos por el efecto paranormal puesto ante sus ojos. De este modo, la ígnea y romboide masa roja organiza la totalidad de la escena a su alrededor: coloca a los personajes, y a los espectadores, ante la evidencia de un mundo más allá del mundo físico, y dota de coherencia las irregularidades espaciales, al resquebrajar de modo radical la expectativa de normalidad con la que nos asomábamos al cuadro, dejándonos incómodamente instalados en un universo trágico pero con sentido.

Esta libertad en la transición de lo concreto y verosímil a lo fantasmagórico y metafísico es propia de un carácter como el del autor cretense y, de modo más genérico, de todo el manierismo. En pintores que organizan el espacio de sus imágenes veristas con menos desparpajo, y que se sienten obligados a una mayor coherencia en la verosimilitud de sus cuadros, al producirse semejantes saltos desde el tiempo lineal y el mundo tangible al tiempo fuera del tiempo y al espacio fuera del espacio, hace preciso que el elemento extraño, la puerta hacia “lo otro”, esté integrada naturalmente en la imagen. En este sentido, indica George Steiner que

*“son frecuentes los usos de una abstracción intencionada o de un antirrealismo en las representaciones clásicas: los cuadrados y rombos a lo Mondrian confieren a las escenas de batalla de Uccello su intensidad inanimada.(...) En tales ejemplos, la mimesis se deconstruye a sí misma para volver a la creación “informal”. Sorprendentemente, tal disolución hacia la fuente del ser es posible incluso en el medio más obstinadamente material y presente...”*²³



99. P. Berruguete *San Pedro Mártir en oración*. 1483. Madrid, Prado.

Algo de esa presencia primera aparece, como imponente voz divina bajo un aspecto dorado y rectangular, en *San Pedro Mártir en oración* (1483. Madrid, Museo del Prado **II.99**), de Pedro Berruguete. En medio de un cuadro renacentista, de gusto y verismo español, técnica flamenca, y sobria y monumental composición italiana, el pintor nos deja ver la escena del Santo interrogando al Crucificado sobre la injusticia que se va a abatir sobre él, oración que desemboca en un mudo fondo cuadrado de materia dorada. Se produce así un salto entre el mundo visible de la estancia, el orante y el Crucifijo, y el mundo trascendente, místico, en el que sucede la conversación escrita sobre el dorado panel flotante: “Yo, inocente, Señor, padezco en Ti”, invoca el santo, a lo que responde Cristo: “Y yo, Pedro, ¿qué hice (de malo)?”.²⁴ Esa masa continua de pintura dorada busca representar el infinito dentro del espacio, de modo distinto a las grandes manchas informes de color presentes en cuadros del pasado siglo XX, que con frecuencia nos ha colocado ante efectos de calidades semejantes, en la intención de inducir al espectador a que la respuesta al misterio sea el absurdo. En efecto, aquí el propósito es colocarle ante un punto en que la palabra se acabe, el análisis

²³ Steiner, G., *Gramáticas de la creación*, p.146.

²⁴ De Salas, X., *Op. Cit.*, Tomo VI, p.20.





se paralice, y solo quede el silencio contemplativo de la Cruz, de modo que la presentación simultánea del presente físico concreto y del sentido inmaterial que lo fundamenta hace pensar en la definición y propósito del arte que nos da Hölderlin como “*Die vergegenwärtung des unendlichen*”²⁵, hacer presente, hacer actual, lo ilimitado.

De modo análogo, Sandro Botticelli hace un uso frecuente, tras las figuras, de marcos que delimitan tonos planos o ventanas vacías. Frecuentemente, cabe atribuir este recurso a finalidades compositivas, si bien parte del hechizo que producen esas figuras, constreñidas en la doble frontera de la línea de su silueta, de un lado, y los contornos geométricos de otro, se debe a la imposibilidad de leer estos cuadros sin intuir asociaciones simbólicas, algunas probablemente buscadas por el autor, como señalaremos más adelante, otras mucho más inciertas. En el *Retrato de mujer* (probablemente, 1485. Florencia, Pitti, **II.100**), la dama de perfil, descentrada respecto al marco, y colocada ante una insólita estructura, es compensada sólo tonalmente por la claridad enmarcada que deja a sus espaldas. Simbólicamente, el fundamento de la composición resulta extraño y- de hacer caso al estereotipo que insiste en el espíritu confiado y optimista del Renacimiento-, quizás fallido. De modo intuitivo, esa cercanía de la mirada al borde izquierdo del cuadro, con tanto espacio claro detrás de ella, sólo podemos leerla como la expresión de una perplejidad vital y una ausencia de salida casi existencialista, opuesta a esa imagen preconcebida. Por ello, tal vez el encuadre descentrado esté sirviendo para expresar inquietudes de la personalidad atormentada del pintor, o peculiaridades del carácter de la retratada.

El arte renacentista no sólo se sirve de marcos tras las cabezas, sino también de masas uniformes de color, depositadas a modo de telón tras ellas. Veremos en el siguiente apartado el uso, frecuente en el ámbito italiano y flamenco, e inicialmente asociado a figuras sagradas, de una lona colocada tras el protagonista del cuadro, enmarcándolo y aislándolo ante un paisaje. Este tipo de zonas retaceadas, dotadas de un color relevante para la comunicación de un significado, puede asimismo ser utilizado en un retrato, de lo que resulta, de forma más o menos intencionada, una connotación de importancia e intensidad del carácter del personaje. Éste parecería ser el caso del retrato que Alberto Durero realiza en 1499 de *Oswolt Krel* (Munich, Alte Pinacothek, **II.101**), pero aquí el fondo es menos un objeto concreto que un plano indeterminado de color, que fragmenta el espacio y condiciona o rige el ambiente del cuadro. Krel, que era representante en Nüremberg de la Gran Sociedad Comercial de Ravensburg, comenzaba a mostrar indicios de desequilibrio mental, y acababa de estar encerrado en la cárcel por ridiculizar públicamente a un notable de la villa durante el carnaval.



100. S. Botticelli. *Retrato de mujer*. 1485. Florencia, Pitti.



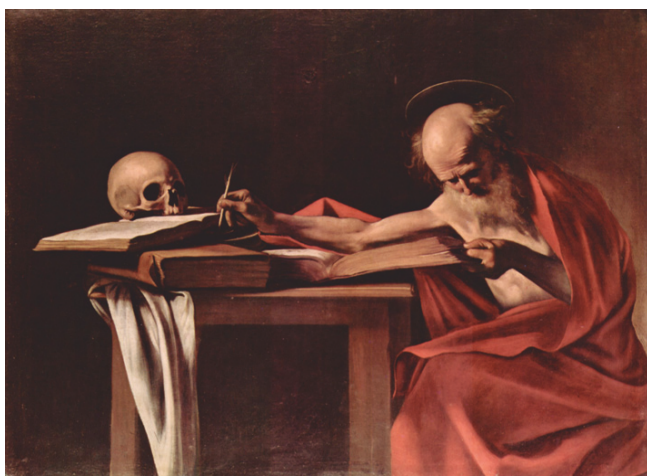
101. Alberto Durero. *Oswolt Krel*. 1499. Munich, Alte Pinacothek.

²⁵ Hölderlin. J.C.F., *Über die verfahrungsweise des poetische geistes*, (1800), párrafo 262.





Dürero lo pintó flanqueado por dos tablas laterales al retrato, dispuestas a modo de retablo, en las que aparecen representadas unas figurillas de dos “salvajes” peludos que blanden cachiporras mientras sujetan el escudo de armas del joven mercader. En esta extraña compañía, la mirada del caballero, fija en un punto ubicado algo más a la derecha y abajo de la del espectador, unida al gesto de tensión de sus manos, resultan indicios que “*revelan la tensión interior, tan inquietante, que le posee, y que se manifiestan en el agresivo rojo del fondo*”²⁶, mancha roja determinante para el efecto de impacto que dimana del cuadro. La ausencia de pliegues en esa mancha roja, dentro de un cuadro por lo demás de intención verista, la convierte en otra cosa, ajena a lo maleable y lo blando, tieso como madera pintada. Esta rigidez industrial, inflexible, contrasta con la organicidad y la frondosidad de los árboles, ajenos al espacio de la neurosis que se extiende por el cuadro. Éstos resisten saludables en la estrecha franja de la izquierda, todavía sin ocupar o tapar por la marea roja que, avanzando inexorablemente hacia el río, parece buscar asfixiarlos, de modo similar al modo en que la enfermedad mental de Krel iba colonizando su razón.



102. Caravaggio. *San Jerónimo escribiendo*.
1606. Roma, Galería Borghese.

Esta doble función, compositiva y simbólica, de las zonas retaceadas ocupadas por masas uniformes de color o tono adquiere hondura e intensidad en el universo barroco. Sírvanos un ejemplo inaugural. Para rehabilitarse de un “oscuro affair”- el enésimo-, Caravaggio realiza hacia 1606 el *San Jerónimo escribiendo* (Roma, Galería Borghese, **II.102**), haciendo descansar su cuadro en la tensión entre dos focos redondeados: la calva cabeza iluminada del santo y el cráneo que ejemplifica el contenido de sus meditaciones, unidos y separados ambos puntos por el libro, en el que lee, y el brazo extendido, culminado por la mano que sostiene la pluma. De este modo expresa que la acción de meditar le mantiene vivo -separado

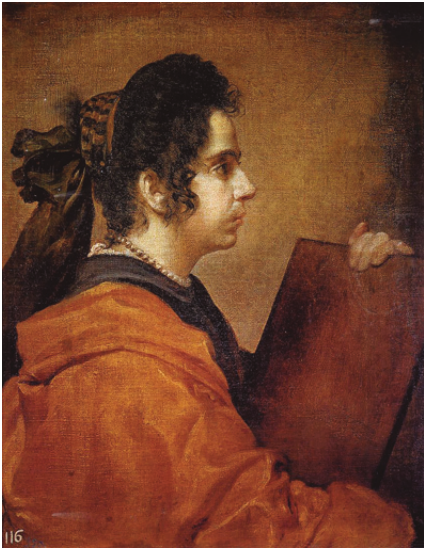
de la muerte-, al tiempo que la paz proporcionada por el estudio y la oración le aproxima a ella con naturalidad y tranquilidad. Bajo la mesa, junto a un paño blanco que cae, se organiza, mimetizado en la oscuridad de la zona, un ominoso cuadrado negro, duplicación plana de la calavera y traducción visual del resumen final de las reflexiones, al que el santo se entregará confiadamente cuando el cráneo (la muerte) recorra la distancia que le separa de él.

Análogamente, Velázquez dota de sentido a una mancha regular, uniformemente coloreada, en la *Sibila* del Museo del Prado, de Madrid (**II.103**). Retratada en completo perfil, algo inusual en el pintor sevillano, pero coherente con parte de la tradición iconográfica de las sibilas, profetisas de la venida de Cristo, la mujer sostiene un libro de tono pardo, una mancha plana como el futuro, pero que adquirirá contenido por los vaticinios de la mujer. Ésta dirige su mirada hacia fuera del cuadro, más allá de sus bordes, a un espacio desconocido, pero accesible para ella. En efecto, si es capaz de ver el espacio más allá del límite, igualmente lo habrá de ser de profetizar el tiempo más allá del tiempo presente, futuro ignoto al que hará tomar forma en el interior del libro, aún opaco, espejo del tiempo por venir.

Otro cuadro de Velázquez, *Figura de mujer* (Dallas, Meadows Museum of Arts, **II.104**), se organiza de modo similar, y muestra una figura femenina de incierta identificación, sujetando un volumen que

²⁶ Strieder, Peter, *Dürer*. Fonds Mercator/ Albin Michel. ISBN 2-226-05161-9. Octubre, 1990, p.236.





103. D.Velázquez *Sibila*. 1630.
Madrid. Museo del Prado.

se traduce visualmente en una mancha de contornos regulares y colorido uniforme. Se han barajado diferentes posibilidades sobre el sentido del cuadro. Al respecto, Brown²⁷ ha rebatido que se trate de otra sibila (por carecer de los ropajes y tocado ajustados a la iconografía), o de Clío, musa de la Historia, por la tablilla que sujeta, (al contradecir esta identificación la ausencia de una pluma con la que escriba en ella), o, incluso, una referencia a la tarea del pintor, que recrea el mundo con su imaginación (por echarse en falta igualmente un pincel). Sin poder encontrar un apoyo sólido que explique su sentido, quedamos abocados a la incertidumbre y a la evidencia de que la joven parece señalar algo que sólo ella ve, arrastrando al espectador a sentir un vacío: la opacidad de lo que se muestra lo oculta. Quizás no sea más que un boceto para Velázquez. De ser algo más, sugiere que tal vez el pintor se sirviera del gesto para ilustrar la paradoja de la pintura portadora de ideas, de las que el sevillano era un consumado autor: el signo que muestra es inmediatamente perceptible para todos, pero su significado sólo se hace legible al que está capacitado para ello.

En ocasiones, la mancha retaceada del conjunto forma parte tan inextricablemente de él que se hace casi imposible percibirla como tal. Cuando la parte recortada posee una forma rectangular, el que sus lados sean ecos del formato, igualmente rectangular, donde se encuentra, sirve de recuerdo de su naturaleza extraña, a mitad de camino de su condición de formato con contenido pintado y de contenido pintado dentro de un formato. Pero cuando lo que limita a la mancha es una forma circular, el mimetismo aumenta y se integra más intensamente en el engaño de la imagen, junto al resto de los elementos que participan o actúan en el mismo. Es el caso que se produce en *La lechera* (Amsterdam, Rijksmuseum, **Il.105**), de Johannes Vermeer van Delft, que nos muestra en este cuadro de 1660 a una sencilla doncella vertiendo leche de una vasija a un cuenco. El análisis radiográfico muestra que el pintor suprimió un perro en el primer plano, un hombre en el fondo y un plano en la pared, centrando así toda la atención en la sólida figura de la joven, en una tarea de depuración que se produce en paralelo con el posible contenido



104. D.Velázquez. *Figura de mujer*
Dallas, Meadows Museum of Arts.

del cuadro -la leche tiene connotaciones de pureza (I Pedro 2,2). Como resultado de ello, todo en el cuadro tiene vocación de monumentalidad y de rotunda tridimensionalidad. Hagamos un esfuerzo por contemplarlo como lo que no quiere ser pero es: una muchacha sujeta un agujero redondo y oscuro, del que sale un fluido. La misteriosa naturaleza de la pintura de Vermeer hace que ese gesto cotidiano, propio de pintura de género, se transmute, convirtiéndolo de instantáneo en interminable. Así, el tiempo resulta estar a la vez extendido y detenido, como si en el espacio del cuadro se abriera una apertura a otra cosa de la que mana, en el espacio, tiempo, o más aún, como si por ese hueco, el tiempo fuera absorbido, pavorosamente, en el espacio.

Dentro del universo de la Europa barroca, un último ejemplo del uso de este recurso estructural con repercusiones en el

²⁷ Brown, J..*Velázquez*, p.181.





significado del cuadro nos lo proporciona el francés Georges de La Tour, con su *Mujer quitándose pulgas* (Nancy, Musée Historique Lorrain). En torno a este extraño lienzo (**II.106**), no descubierto hasta una fecha tan tardía como 1955, no faltan las incógnitas: los especialistas²⁸ no se han puesto de acuerdo en una fecha aproximada de ejecución, y, en la línea del misterio que parece la regla en torno a él, tardaron mucho también en decidir su tema, viéndose inicialmente el cuadro como la plasmación del remordimiento y la culpa tras el pecado. Que al final se acordara un tema tan prosaico como el que indica su título- pero no excepcional en la zona y en la época- no anula la sensación de profunda seriedad, de honda concentración, que sugiere. Junto a la muchacha, ensimismada en sus pensamientos mientras se despulga, una silla sostiene la vela que la ilumina en su tarea. Hay un eco del formato del cuadro en la proporciones del respaldo de la silla, como si, en paralelo al cuadro completo, que nos muestra el aspecto exterior de una acción, esa resonancia interior de los confines del lienzo, por la que vemos enmarcado con un cuadrado un trozo de la misma pared, de tonalidad siena tostada, nos contara el pensamiento que esa acción lleva aparejada. Resuena al fondo de ese cuadrado, que parece contener dentro de sí la representación de lo inaccesible de la intimidad y la plasmación de la opacidad del “otro”, el sintomático doble eco de un hombre contemporáneo a de La Tour: el Pascal que confiesa en los *Pensamientos*: “*El silencio de los espacios infinitos me aterra*”,²⁹ al tiempo que, en los albores de la ciencia moderna, también encuentra su resonancia en el cuadro el Pascal descubridor del vacío, ejecutante en 1647, junto a su cuñado Florin Perier, de experimentos con los que perseguía averiguar si hay “algo” a lo que podía llamarse “nada”, y que habrían de desembocar en su *Tratado sobre el vacío*³⁰.

El componente informe de este recurso, todavía sometido a la presión de una forma bajo el universo clasicista, se expandirá más allá de los límites con la ruptura de los presupuestos tradicionales de la cultura europea, ejemplificada políticamente por la Revolución Francesa, e intelectualmente por los elementos de la Ilustración que desembocaron en la revolución romántica. En fuerte contraste con la referencia al orden y equilibrio que preside estos ejemplos del siglo XVII, en los estertores del Antiguo



105. J. Vermeer. *La lecheraa*. 1660.
Amsterdam, Rijksmuseum.



106. Georges de La Tour. *Mujer quitándose pulgas*. Nancy, Musée Historique Lorrain.

²⁸ Thuillier, Jacques. *L'opera completa di Georges de La Tour*. Rizzoli Editore, Milano, 1978, p. 94.

²⁹ Cit. Valverde, J.M, *Vida y muerte de las ideas*, p.127.

³⁰ Centellas, Pau, *Pascal. Vida pensamiento y obra*. El Mundo- Planeta de Agostini, 2007, p. 28.





Régimen y anunciando ese nuevo panorama, Francisco de Goya se servirá de un efecto parecido con una finalidad enteramente opuesta. El Museo del Prado guarda el cuadro que se ha dado en llamar *Una manola: Doña Leocadia Zorrilla* (II.107), pintado por su autor para la planta baja de la quinta del Sordo en Madrid. Moratín³¹ refiere que la protagonista y su hija Rosarito compartieron casa con Goya en Burdeos, como confirman los primeros biógrafos del pintor, sin que quede clara la naturaleza de la relación del pintor con la mujer, mucho más joven que él, y reiteradamente denunciada por su marido como infiel. Se ha dicho que Goya retrata con humor negro y premonitorio a “la Leocadia”, de luto y acodada en un montículo que sería la tumba de su marido. Y quizá así sea, pero la forma, la textura e incluso el tamaño de la masa terrosa vagamente cuadrada en la que se apoya aclara poco. El tamaño y la forma de la barandilla mostrada sobre ésta, que, se supone, está más alejada, en lugar de clarificar el espacio, termina de desorientar al espectador. Parecería que estamos ante una gigante sólida, junto a una masa gaseosa que camina hacia la completa ocupación del espacio del cuadro.

Este tipo de opresiva ambigüedad espacial no es infrecuente en el Goya final. Así ocurre con *El perro*, también en El Prado. Algo en esta extraña alucinación nos hace pensar en lo expresado por Kant en la *Crítica del Juicio*:

*“Cuando consideramos a la naturaleza como dinámicamente sublime nuestra idea de ella debe ser temible (...). Pero el ver tales cosas es atractivo en proporción a su condición temible en tanto que nos encontremos en seguridad, y estamos dispuestos a llamar sublimes a tales cosas porque elevan los poderes de nuestras almas por encima de su nivel acostumbrado (...). La Naturaleza no es estáticamente estimada como sublime en cuanto que produce miedo, sino porque suscita en nosotros el poder, más allá de la Naturaleza, de considerar como pequeño todo aquello que nos importa -riqueza, salud, la vida misma-”*³²



107. F. de Goya. *Una manola: Doña Leocadia Zorrilla*. Madrid, Prado.

Aquí, una masa fluctuante y como de pesadilla asciende hacia la distraída mujer, ignorante de que ya hace tiempo que hubo de abandonar, empujada por ella, el centro del cuadro, como si el mundo de la confiada *mimesis* clásica, que descansa sobre la convicción de que la Creación está bien hecha, estuviera a punto, sin darse cuenta, de ser barrido por un nuevo universo nihilista e informe. Pero, entretanto, la protagonista, y Europa, permanecen confiadas, en la descansada expectativa de las posibilidades que abrirá la Razón al destino del hombre. Prosigue Kant:

*“Así, la Naturaleza se llama aquí elevada o sublime sólo porque eleva la imaginación a representarse situaciones en que la mente puede percibir la auténtica sublimidad de su propio destino, en cuanto que supera la Naturaleza misma...”*³³

con lo que conlleva implícitamente la idea de infinitud: puesto que algo nos recuerda nuestro límite, también nos habla por vía negativa, de algo, nuestra capacidad de Razón, que no lo tendría. Menos ingenuo, el propio Goya, visionario más allá de las Luces, sabe que “el sueño de la razón” terminará por producir monstruos.

³¹ De Salas, X., *Op cit*, Tomo 1, p.32.

³² Kant, Emmanuel. *Op. Cit*, Libro II. *De lo dinámicamente sublime en la naturaleza*, párrafo 28, p.203.

³³ *Ibid*, p. 208.



3. Planos - objeto.

En el apartado anterior hemos visto ejemplos de compartimentaciones producidas por zonas de color o tono cuya presencia dentro de imágenes veristas supone, en mayor o menos medida, un salto y una discontinuidad. Pero, naturalmente, la pintura figurativa regida por los principios de la *mimesis* clásica muestra con mucha más frecuencia, en el interior de las imágenes, parcelaciones producidas por la presencia de objetos concretos, pertenecientes al universo recreado por el pintor dentro de su cuadro, cuya incardinación supone mayor naturalidad y continuidad en el mismo que masas de color incitadoras a la extrañeza del espectador, consciente de una fractura dentro de la lógica de la imagen colocada ante él.



108. G. Bellini. *Virgen de los árboles*. 1487, Venecia, Academia.

Adelantábamos, al comentar el *Retrato de Oswolt Krel*, cómo el gusto renacentista recurre a la colocación de zonas de color plano tras figuras ubicadas en paisajes por medio de mantos o telas. Este recurso sirve al tiempo como alternativa geométrica a las formas orgánicas dispuestas ante ellos, fondo contrastante contra el que se recortan, y depósito de superficies de color liso portador de contenidos simbólicos. Ampliamente utilizado en toda Europa durante los siglos XV y XVI, fue inicialmente utilizado a las espaldas de vírgenes con niño, dentro de sacras conversaciones y escenas con donantes, para pasar luego al ámbito secular. Así, en su *Virgen de los árboles*, Giovanni Bellini (1487, Venecia, Galería de la Academia, **II.108**) ha colocado, tras la imponente figura de María, que abraza al Niño de modo que sus manos son lo único que lo cubre, una banda de tela verde que enmarca a ambas figuras como un trono. Este procedimiento permite reforzar la solemnidad de las Madonnas sin que nada interfiera con sus cabezas, rodeándolas de una zona plana de color uniforme que las aísla del paisaje y, en la práctica, hace funciones cercanas a la orla, pues sólo las figuras sagradas eran inicialmente “protegidas” con estas zonas neutras que interrumpen el paisaje. Como consecuencia, la figura de la Virgen ve reforzado su carácter escultórico contra un fondo plano, condición que equilibra, para devolver al conjunto un mayor naturalismo pictórico, la presencia de retales de paisaje- árboles en este caso- a ambos lados.



109. G. Bellini. *Virgen adorando al Niño durmiente*. Venecia, Academia.

110. G. Bellini. *Piedad*. 1505. Venecia, Academia.





otro el color de la banda tras la figura de la Virgen. Así, el propio Giovanni Bellini, en otra tabla vecina de la anterior en la Galería de la Academia de Venecia, *Virgen adorando al Niño durmiente* (II.109), sugiere un tono por completo diferente, por medio de un cambio del color del manto. La escena muestra a María descansando solemnemente sobre un trono (inspirado en la pala de san Zenón (1467-70), de Mantegna, en Padua), con un respaldo ricamente decorado, en cuyo centro se distinguen partes de un rectángulo de terciopelo negro. Algo fúnebre y premonitorio flota sobre esta impresionante imagen, tan distinta de las representaciones al uso. Sobre el vestido rojo de la Virgen, que arroja reflejos como de sangre sobre el cuerpo de Jesús, su manto oscuro, cayendo por las piernas, recoge el cuerpo del niño como una mortaja. A diferencia de tantos Niños sonrientes, éste, dormido, con su brazo caído - que hace pensar en la característica *pathosformel* del “brazo de la muerte”, (que el profesor Salvatore Settis³⁴ hace remontar, de modo inmediato a la tradición de las piedades alemanas del siglo XIV, y de modo más alejado, a la representación clásica de Meleagro, desde el punto de vista plástico, y la descripción de Suetonio del cadáver de César, desde el literario), y que encontrará su traducción más famosa en el Cristo que tallará Miguel Ángel para San Pedro-, no remite a una tierna y reconfortante escena de felicidad maternal, sino que parece anticipar el trágico dolor de la Piedad (baste para corroborar esto la contemplación de la *Piedad* de Bellini de 1505, también en la Academia, en la que la postura de Cristo es prácticamente idéntica, II.110). Ese angustioso anuncio del destino se materializa en el respaldo negro: no tiene textura, ni consistencia, ni tan siquiera se puede asegurar que no sea un hueco o que no sea una Nada.



111. Masaccio. *San Pedro en la Cátedra*. 1427-1428. Florencia, Capilla Brancacci.

Esta solución, por la que al colocar la figura sagrada ante un fondo uniforme que la destaca y recorta se la separa de lo que la rodea, convirtiendo en yuxtapuestos dos mundos o niveles de realidad diferentes, puede ser aplicado también a personas en el interior de escenas, sean reyes o santos, cuya preeminencia se persigue subrayar. Así ocurre en *San Pedro en la Cátedra* (1427-1428. Florencia, Capilla Brancacci, II.111), uno de los frescos encargados a Masaccio por Felice Brancacci para la capilla del Carmine, en donde se muestran dos episodios de la vida de San Pedro, tomados de *La Leyenda Dorada*³⁵: junto a *La resurrección del hijo de Teófilo*, en el lado derecho del fresco vemos cómo Teófilo, prefecto de Antioquía, agradecido por el milagro obrado por Pedro al resucitar a su hijo, y tras convertirse al cristianismo junto a su pueblo, ha construido una iglesia, cuya cátedra ocupará el santo. Éste aparece orante sentado en ella, convertida en una masa rectangular verde azulada, cercana a las telas de los fondos que hemos visto en las Vírgenes con Niño, lo que permite a Masaccio no sólo centrar compositivamente la atención en la figura del primer Papa, sino también recalcar que el ámbito en el que está, como cabeza de la Iglesia, es de otro orden que el de los discípulos que se arrodillan alrededor suyo.

³⁴ Salvatore Settis. Ciclo de conferencias *La línea de Parrasio. Estrategias del dibujo: experimentación, prácticas de taller e historia del arte*. Noviembre 2010-abril 2011.

³⁵ Santiago de la Vorágine. *Leyenda Dorada*. Tomo I, cap.XLIV, pags. 175-9.





112a. Ghirlandaio. *Nera Corsi*. 1485. Florencia. Santa Trinitá.

Otras veces, esta superficie retaceada, a la que se encarga la función de separar o subrayar la presencia de un personaje dentro de una composición, aparece tras figuras de donantes o, simplemente, de retratos. Este es el caso de las efigies que coloca Domenico Ghirlandaio en 1485 en los laterales de la capilla izquierda del altar mayor de la iglesia de Santa Trinitá, en Florencia, donde el banquero *Francesco Sassetti* y su mujer *Nera Corsi*, donantes del altar, son representados con rigor flamenco, en adoración ante severas losas de mármol enmarcadas (II.112a y b). Con este recurso logra aunar dos intereses contradictorios, retra-



112b. Ghirlandaio. *Francesco Sassetti*. Florencia. Santa Trinitá.

tando al comitente con la discreción necesaria para que no hurte la atención del conjunto de escenas franciscanas que centraban el encargo, y subrayando, al mismo tiempo, la importancia del banquero, amigo de los Medicis, que, al mostrarse ante la losa marmórea “toma” de ella tanto el borde, que enmarca de ese modo el retrato, como las connotaciones de riqueza y majestuosidad implícitas al material.

Una finalidad más ambiciosa persigue el despliegue de piedras taraceadas que tapizan el fondo en *El encargo de los embajadores*, de Vittore Carpaccio (1495, Venecia, Galería de la Academia, II.113). Perteneciente al ciclo de Santa Úrsula, este cuadro de solidez compositiva “pre-vermeeriana” muestra una apabullante presencia de elementos decorativos, cuyo protagonismo está cerca de convertir en anécdota la historia narrada, dada la relevancia que alcanza en un conjunto donde la composición descansa sobre



113. Vittore Carpaccio. *El encargo de los embajadores*. 1495, Venecia, Galería de la Academia.

las poderosas geometrías del decorado. El peso visual de la arquitectura en la escena se hace presente ya en el techo, organizado en franjas claras y oscuras fugadas. Asimismo, sobre la cabeza del rey Mauro, padre de Úrsula, aparece una banda rectangular vertical con figuras geométricas ribeteadas por dorados, y similar riqueza decorativa vemos sobre la puerta, abierta a un espacio poblado de escaleras y gente. Pero lo verdaderamente extraordinario es el dibujo geométrico de la pared, en rojo, gris y negro, que ocupa una quinta parte del total del cuadro. En él, un rectángulo contiene un octógono (rojos ambos), que, a su vez, contiene otro, negro, del que parten nueve cuadrados como el que tiene inscrito en su interior, consiguiendo que la atmósfera de la estancia esté presidida y contagiada por la armonía desprendida por el enorme motivo geométrico, bajo cuyo influjo las figuras evolucionan como disciplinados bailarines.





Dentro de este apartado, componen un capítulo especial las ventanas y puertas cerradas dispuestas frontalmente, cuyo atractivo descansa, con mayor o menor conciencia por parte del pintor, sobre la contradicción que se manifiesta entre la condición de accesibilidad del cuadro, concebido como ventana abierta para mostrar, y, al tiempo, la opacidad implícita a que contenga dentro de sí otra ventana - otro cuadro-, cerrado ante los personajes del cuadro y, también, ante el espectador. Así, éste es hecho partícipe de las connotaciones de carencia y de privación que implica para los personajes del cuadro el que se oculte lo que debería ser mostrado. Podemos comprobar esto ante tres ejemplos florentinos y uno, posterior, romano. El retrato que Sandro Botticelli realiza hacia 1476 de *Giuliano de Médicis* (Washington, National Gallery, **II.114**), hermano menor de Lorenzo el Magnífico, nos lo presenta enmarcado dentro de una estructura arquitectónica, que es a la vez marco dentro del cuadro y ventana, si bien ésta, cerrada, apenas muestra una porción de cielo. Una de las finalidades de la alternancia cerrado-abierto en las contraventanas es de orden tonal, buscando el contraste entre la cara clara y la contraventana cerrada, por un lado, y el pelo negro frente al cielo abierto, por otro. Junto a esto, evita la distracción del ojo del espectador, concentrando toda la atención en la orgullosa cabeza, que mira hacia abajo en un gesto melancólico, y en la tórtola detenida en el borde inferior izquierdo.



114. S. Botticelli. *Giuliano de Médicis*. Hacia 1476. Washington, National Gallery.

Se ha especulado sobre la función simbólica de la ventana entrecerrada, alusiva a la identificación de la tórtola con el amor de Giuliano por Simonetta Cattaneo. Desde Aristóteles y durante toda la Edad Media era común la creencia de que la tórtola no se volvía a aparear si su compañera moría. Como prueba de su luto, vivía entonces en solitario, volaba en invierno y se posaba en significativas ramas secas, convirtiéndose en símbolo del amor fiel y duradero. Giuliano sostuvo por Simonetta, esposa de Marco Vespucci, un amor platónico, inserto dentro de las refinadas costumbres cortesanas, todavía bajomedievales, del amor imposible por una virtuosa dama casada. Este amor, cantado por Poliziano³⁶, tuvo un final trágico con la muerte de Simonetta en 1476, hecho que dio origen al cuadro. La ventana entrecerrada sería la traducción humana de esas señales visibles de luto que según la tradición acompañaba a las desoladas tórtolas desaparejadas. Dos años después de la muerte de la joven dama tísica, el asesinato de Giuliano en una conspiración de la familia Pazzi para arrebatar el poder a los Médicis cerró esa ventana simbólica de modo definitivo.

Parecido universo de referencias está presente en el retrato de *Giovanna Tornabuoni* de Domenico Ghirlandaio (1488. Madrid, Colección Thyssen, **II.115**). Ghirlandaio ha retratado dos veces a Giovanna degli Albizzi, -muerta al dar a luz dos años después de contraer matrimonio con Lorenzo Tornabuoni en 1486-, en un fresco en Santa María Novella, en Florencia, como una dama asistente a la Visitación, y aquí. Pope-Hennessy considera que este retrato es posterior al fresco, y que, con la joven ya fallecida, el



115. D. Ghirlandaio. *Giovanna Tornabuoni*. 1488. Madrid, Colección Thyssen.

³⁶ Raquejo Grado, Tonia. *Sandro Botticelli*. Historia 16. Madrid, 1993, p. 42.





pintor usó la efigie del fresco para el retrato³⁷. Retratada de perfil, como las efigies de las medallas, y, por tanto, merecedora del recuerdo, Giovanna está ante parte de una estructura o hueco rectangular. En la base del hueco, una joya se contrapone o se complementa con un breviario. Sobre éste, una cartela blanca (ver el apartado dedicado a inscripciones) enaltece el comportamiento de la fallecida, al cual la belleza de la imagen que muestra dice no poder alcanzar. El cuadro, encargado por el desconsolado suegro de la joven, evidencia así un espíritu de evocación y luto que halla una eficaz traducción visual en el estante oscuro tras la dama, hueco que es como una ventana tapiada, sugeridora de una tumba.

Un tercer ejemplo nos lo proporciona nuevamente Sandro Botticelli, pero no ya dentro del ámbito del retrato, sino en una escena misteriosa, donde una joven sentada ante un pórtico hunde su cabeza entre sus manos en gesto de desesperanza. Dentro de la dificultad de interpretar el tema de “*La abandonada*” (1495, aprox. Roma, Colección Rospigliosi, **II.116**), probablemente la hipótesis más acertada sea la de Creizenach, que identificó en 1898 a la joven con Tamar³⁸, a la que su hermanastro Amnón violó y arrojó de su lado (Samuel, II, 13). Otros especialistas han creído descifrar el cuadro viendo a la muchacha como símbolo del desánimo, del dolor, la Verdad expulsada por la Ignorancia, Lucrecia ultrajada por Tarquino o, incluso, un prisionero cristiano a punto de ser devorado por las fieras, entre otras muchas explicaciones posibles a la desolada figura que se entrega a la desesperación, en un entorno a caballo entre decorado de “*Grand ópera*” y pesadilla de Giorgio de Chirico. Junto a ella, el espectador percibe, frontal y casi céntrico, un arco en el muro, conducente a la promesa de una salida que es inmediatamente desmentida por la implacable puerta cerrada, verdadera y kafkiana protagonista del cuadro.

Algo más de un siglo después, en el tránsito de las postrimerías del Renacimiento al Barroco, Caravaggio, en la Capilla Contarelli de la iglesia romana de San Luís de los Franceses, hace nuevamente presente el misterio de una abertura- en este caso una ventana- a la que se impide mostrar. La escena de *La vocación de San Mateo* (1599-1602) pivota sobre el contraste entre los manejos de prestamista en los que se ocupa Mateo y la inmaterialidad del Espíritu irrumpiendo, concretado en el chorro de luz que bombardea la mesa (**II.117**). Este haz es lanzado por la aparición de Cristo, portador del Evangelio, que aparece por la derecha acompañado por Pedro, interrumpiendo la concentración y las actividades de los cambistas, con un



116. S. Botticelli. “*La abandonada*” .1495. aprox. Roma, Colección Rospigliosi.

117. Caravaggio. *La vocación de San Mateo* .1599-1602. Roma, San Luís de los Franceses.

³⁷ Pope- Henessy, J, *op. cit.*, p.36.

³⁸ Mandel, Gabriele, *op. cit.*, p.107.





118. Gerard Terborch. *Admonición paterna*.
1654-5. Berlin, Gemäldegalerie.

gesto de Su mano que es eco del de Dios Padre en el fresco con el que Miguel Ángel plasma *La Creación*, de la Capilla Sixtina. En medio de esa dramática tensión, una ventana peculiar corona la escena: tiene abierta la contraventana, pero a través de ella no penetra ninguna luz. Pudiera ser que Caravaggio haya representado en un interior una ventana tomada de un exterior, o bien que tenga dos contraventanas, una interna y otra externa, ésta sí cerrada. O, acaso, que la ventana esté tapada, con algún cartón o madero; e, incluso, que esté pintada, para impedir que la luz que penetraría por ella distorsione la calculada distribución de tonos de la imagen. Lo cierto es que, añadiendo un elemento de verticalidad a la escena, cumple con una utilidad compositiva palmaria, suficiente para explicar su presencia en el cuadro. Pero el sentido de esta ventana, de

haberlo, resulta tan opaco como sus cristales, a despecho del tamaño que ocupa en el cuadro, atrayendo sobre sí la intriga del espectador. Quizás pueda especularse con un significado, basado en otro contraste: la luz de la derecha no proviene de ninguna ventana física, entra en escena y origina una respuesta. Comparada con esa Luz milagrosa, la luz material que debería entrar por la ventana resulta apagada, no ilumina, no explica las formas. Con ello, Caravaggio estaría parafraseando visualmente la identificación, que hará el físico Albert Einstein más de tres siglos después, de la luz que vemos con la “*sombra de Dios*”.

Las peculiaridades de la pintura holandesa del siglo XVII, limitada en sus dimensiones y confinada a la temática de interiores burgueses, cotidiana y de bodegón, traduce estos usos con objetos diferentes. Gerard Terborch, en *Admonición paterna* (1654-5, Berlin, Gemäldegalerie, **II.118**), recurre a un biombo rectangular que, desde el punto de vista compositivo, es casi un eco del formato del lienzo. En principio, esa reiteración aporta poco atractivo al cuadro, al margen de la solidez que proporciona a su estructura y el contraste frente a la variedad de volúmenes y brillos de la falda de la muchacha. Pero, en su simplicidad, es casi un “bocadillo” de cómic que no contuviera más que el silencio, como si reprodujera el contenido del alma de la joven que recibe la reprimenda, e imitara con su opacidad el rostro vuelto frente al espectador. La línea horizontal que lo atraviesa es como una tachadura o un cierre en su boca, produciendo, en conjunto, una sensación de extrañeza con su opresivo silencio, en contraste con el entorno de confort burgués, similar a la que causaría un imposible Rothko que hubiera aterrizado en mitad de la Holanda del siglo XVII³⁹.

Pero el pintor holandés que presenta un empleo más intenso y extenso, más sistemático y más eficaz de estos usos, es Vermeer, cuyas características pictóricas, tectónico en su composición, constructivo en su pincelada puntillista, lo hacen, en lo grande y en lo pequeño, proclive a ellos. Al respecto del uso con fines compositivos de superficies recuadradas de todo tipo por parte de Vermeer y otros holandeses, indica André Chastel que se trata de

³⁹ Al respecto, cfr. Rosenblum, R. *La pintura moderna y la tradición del Romanticismo nórdico*. Madrid, Alianza Forma, 1993..





“uno de los elementos más activos en orden a la consecución del rigor formal propio de estas composiciones, sobre todo cuando organizan la distribución del espacio de una pared dispuesta frontalmente. El carácter ordenado e imponente de las vistas frontales de Vermeer es impresionante, y obliga a ponderar la relevancia que poseen (...) para dotar de variedad a sus superficies.”⁴⁰

Por supuesto, dada la naturaleza del universo pictórico de Vermeer, siempre sus “manchas” encuentran una explicación natural, formando parte de objetos concretos, pero, en ocasiones, el uso de esas formas parece responder exclusivamente a criterios formales, como quizás sea el caso de *Mujer de azul leyendo una carta* (hacia 1662. Amsterdam, Rijksmuseum, **II.119**). La discreción sutilísima del pintor de Delft no permite, frecuentemente, asimilar contenidos narrativos o simbólicos claros a los objetos portadores de imágenes incluidos en sus cuadros, y casos como éste, donde un amplio mapa rectangular y marrón, con un contenido desenfocado y difuso, ocupa un tercio del cuadro, parecen decantar la balanza del lado de los intérpretes que justifican en razones de orden formal la presencia de esos objetos.



119. J. Vermeer. *Mujer de azul leyendo una carta*. 1662. Amsterdam, Rijksmuseum.

En el lienzo, variación sobre el tema que ya usara unos años antes en el cuadro de Dresde (**II.49**), la lectora es una banda o flecha vertical contrarrestada por la masa horizontal de las dos sillas azules y la mesa, que la rodean y protegen, y por el rectángulo, igualmente horizontal, del mapa. Éste, demasiado indefinido en los contornos que reproduce como para poder ser leído en clave simbólica, es por su tamaño (pese a la ausencia de un contenido narrativo legible, o quizás por ello), esencial desde el punto de vista compositivo para el equilibrio del cuadro. De él se sirve para contrarrestar eficazmente la verticalidad de la figura y como “cierre” del cuadro por arriba, de modo que la mirada del espectador renuncie a seguir subiendo y se detenga, volviendo a descender hacia el centro. Este gesto corre en paralelo a la mirada de la protagonista, concentrada en la carta- movimiento por el que todo, cuadro, figura y mirada se vuelven aglutinadamente sobre sí-, consiguiendo que el efecto de enroque y cierre se convierta en el abstracto tema del cuadro. Finalmente, la barra metálica negra de la parte inferior del mapa, que lo estira, refuerza la estructura horizontal de la composición y configura una cruz con el cuerpo de la dama, rematando el dispositivo de concentración y estabilidad que preside el lienzo con tal precisión y equilibrio que parece como si Vermeer pugnara por colocarse fuera del alcance del contenido de la reflexión de su contemporáneo Francis Bacon cuando indicaba que “*la mente humana tiende por naturaleza a suponer la existencia de más orden y regularidad en el mundo de la que hay*”.⁴¹

La apoteosis de la rebeldía de Vermeer frente a esta afirmación se hace presente en *La clase de música* (Caballero y dama tocando el virginal), (1662-65, Royal Col., St. James's Palace, **II.445**), en la que, una vez más, la afinada sucesión de formas rectangulares, de las que se modula el formato, las dimensiones, el color y el tono, para así componer una variada melodía de formas regulares, se convierte en el vehículo para la propuesta de un mundo que descansa sobre el ideal de orden. Todo un festival de líneas horizontales y verticales con diferentes grosores y colores se entreteje con las líneas oblicuas que proporcionan las ventanas y el suelo, dibujando un entorno que sirve de perfecto contrapunto a los seres humanos.

⁴⁰ Chastel, A, *Le tableau dans le tableau. (Fables, Formes, Figures)*, vol II, p.86.

⁴¹ Cit. Alpers, S. *Op. cit.*, p. 126.





Como hemos visto en los ejemplos en los que se recurre a telas, piedras, mapas o ventanas cerradas tras las figuras, y como confirman la multitud de objetos que convoca Vermeer en su cuadro londinense, los pintores sienten especial predilección por una precisa disposición de los planos de los objetos sobre los que descansará un peso privilegiado desde el punto de vista compositivo y/o simbólico. En efecto, la colocación de las cosas dentro del cuadro busca como un imán el Plano del Cuadro, esa superficie imaginaria superpuesta perpendicularmente, y a una distancia precisa entre el pintor y la escena que retrata, y sobre la cual esa escena parece “proyectada”. De este modo, los lados planos que presentan los objetos encuentran un acomodo especial así dispuestos dentro del lienzo, convirtiéndose en ecos del propio Plano del Cuadro, a diferentes distancias de él, ocultándolo y homenajeyéndolo al mismo tiempo. Esa disposición particular encuentra su lugar dentro de la articulación calculada del universo del cuadro, al tiempo que contribuye a construir ese orden: los laterales del objeto discurren paralelos a los bordes del cuadro y no se convierten en insatisfactorias líneas, oblicuamente fugadas de manera imperceptible e indecisa, generando con ello indefinición en la posición del espectador, y restando equilibrio y monumentalidad al cuadro. Al mismo tiempo, un objeto que presenta un plano paralelo al del cuadro puede ser tratado de manera uniforme, evitando la gradación de textura y color que resultarían de una disposición oblicua.

Se puede apreciar este uso en el cuadrado que muestra frontalmente Nicolás Poussin en el centro de “*Et in Arcadia Ego*” (1630, aprox. Museo del Louvre, **II.120**), espacio privilegiado al que dirigen su atención los protagonistas de lienzo. El que fuera la figura más destacada de la escuela clasicista francesa retrata aquí, en un entorno campestre, a unos pastores junto a una tumba, dispuesta de modo que los árcades se asomen a un rectángulo de piedra que es como una caja fuerte empotrada en el cuadro. Esa tumba, ese cuadrado, resulta esencial tanto para la composición como para la interpretación simbólica del cuadro, siendo como dos caras de una misma moneda, inextricables entre sí. Nos serviremos para indagar sobre este punto de la implacable erudición de Erwin Panofsky⁴², que ha rastreado el origen cultural de la rememoración de la Arcadia, genealogía llena de malentendidos, alteraciones y olvidos. Dibuja el erudito alemán una línea evolutiva que, partiendo del arcadio y realista Polibio, pasa a Ovidio y, de éste, dulcificándose, a Virgilio, con quien adquiere sus connotaciones bucólicas, trasladando a Arcadia las características de *locus amoenus* que el griego Teócrito ubicó en la realmente feraz Sicilia. Así, en la Égloga X de Virgilio, Dafnis muere de amor, pero con el consuelo de ser recordado.

El espíritu de esta falsa Arcadia resucita en el entorno de la Florencia del Quattrocento como indicador de intenciones de escapismo en el tiempo más que en el espacio. Con ello, la *Arcadia* de Sannazaro, de 1502, es ya una Utopía idílica, aunque también melancólica, y Tasso la utiliza como contraposición al gris presente de su época. Con estos precedentes literarios, Giovanni Francesco Guercino realiza entre 1621 y 1623 (Roma, Galleria Corsini) la primera versión pictórica



120. Nicolás Poussin. “*Et in Arcadia Ego*”. 1630, aprox.
Paris, Museo del Louvre.

⁴² Erwin Panofsky, *El significado en las artes visuales*, Alianza Editorial. Madrid, 1987, p. 323 y sig.





del tema de la muerte en Arcadia para el humanista Giulio Rospigliosi, futuro papa Clemente IX, que pudo ser el redactor de la frase del título (**II.121**). Panofsky argumenta irrefutablemente que el “ego” del título no puede sino referirse a la Muerte, quien reza: “También en Arcadia estoy yo”, por lo que el tono del cuadro sería admonitorio, “*un medieval memento mori con ropaje humanístico*”, en palabras del sabio alemán.

La primera versión de Poussin, realizada en torno a 1630, (Chatsworth. colección Devonshire) probablemente influido por Virgilio, ve cómo el pintor francés transforma la sencilla ruina de Guercino en un sarcófago, e incorpora a la escena una pastora y al dios fluvial Alfeo, si bien permanece el espíritu de sorpresa y advertencia. Cuando, cinco años, después realiza esta su segunda versión, la ruptura con la tradición moralizante medieval es completa, y el drama ha desaparecido, relevado por una estampa



121. G. F. Guercino. “*Et in Arcadia Ego*”
1621 aprox. Roma, Galleria Corsini.

bucólica, donde unos árcades pensativos deliberan o reflexionan ante una tumba de aspecto rectangular, sin ninguna calavera que inquiete sus pensamientos. Con brillantez única, Panofsky termina recordando cómo, al modo que describía la *Arcadia* de Sannazaro:

“...acudirán los pastores para venerar este rincón del mundo (...). Y leerán en el bello monumento cuadrangular la inscripción que a todas horas mi corazón hiela...”,⁴³

la puesta en escena y el decorado, puntualmente seguidos por Poussin en su cuadro, hacen que el drama moralizante deje paso al amable sentimiento elegíaco. El contenido del cuadro forzaría así al “ego” del título a decir lo que no dice, y a referirse no ya a la Muerte, cuyo emblema -el cráneo- ha desaparecido, sino al muerto que yace y habla desde la tumba, pidiendo ser recordado por los viajeros.

Pero creemos que quizás Poussin haya ido aún más lejos, conciliando el contenido inicial de la frase, que obviamente no desconocía, puesto que lo había usado en su primera versión del tema, con la interpretación amable y clasicista. El grupo de árcades se encuentra aquí ante un plano opaco,- umbral de acceso a un más allá, del cuadro y de la vida- en el que aparece otra cosa además de la tergiversada inscripción: una sombra que convierte a la losa a la vez en espejo y retrato. En efecto, mientras que en el resto del cuadro la luz que ilumina a las figuras podría perfectamente venir desde lo alto, produciendo sombras cortas en el suelo, el conceptual y sutil Poussin no ha dejado pasar la oportunidad de proyectar la sombra del pastor, forzándola, centrada sobre la piedra. De este modo, la sombra sobre la losa puede ser leída como un espejo futuro de su destino- lo que retomaría la prístina condición moralizante del lema-, pero también como un retrato fantasmagórico del muerto, que se acerca a tocar, por encima del tiempo, con la punta de su dedo de sombras, el dedo de carne que tiende hacia él el viajero arrodillado.

Hasta aquí nos hemos asomado a un panorama de formas concretas planas, ocupadas por colores uniformes, cuya presencia en el cuadro responde en principio a finalidades compositivas, y cuyo significado, si bien puede ser determinante, se basa fundamentalmente en asociaciones simbólicas. Analizaremos ahora separadamente una serie de casos en los que esos planos son portadores de un contenido particular, que expresa una información, de mayor o menor relevancia para el conjunto, y que, distintos de él, tienen ya no poco de “*cuadro en el cuadro*”.

⁴³ *Ibid*, p. 337.



a. Mapas.

No resulta sorprendente que las primeras apariciones de mapas dentro de imágenes no pretendan ser descriptivas, sino meramente simbólicas. La representación (**Il.122**) que de *La Creación del mundo* había realizado entre 1370 y 1378 Giusto de Menabuoi, dentro de las Historias del Antiguo y Nuevo Testamento con las que decoró el Baptisterio de Padua, tenía sólo la intención de hacer un uso pedagógico- teológico de la Geografía. Así, Cristo aparece como Señor del Tiempo, *Cronócrator*, ocupando el espacio de las antiguas deidades paganas solares (Helios, Apolo, Júpiter), imperando sobre el Zodíaco y, exaltado por los ángeles. Dominando una circunferencia dorada que contiene en su interior, concéntrica, (pero no en el centro de la imagen), la sucesión de círculos que forman los signos zodiacales, el Sol y los planetas, vela y rige el destino del Universo. Ocupando el centro de éste, de acuerdo con la doctrina aristotélico- ptolemaica, aparece la Tierra, cuya descripción geográfica se limita a ser la de una suerte de masa indiferenciada, como un *Pangea* amorfo. La intención del mapa es aquí más la puesta en orden de ideas y valores con las que comprendemos el mundo que de descripción precisa de una geografía.



122. Giusto de Menabuoi,
La Creación del mundo.
1370 -78. Padua, Baptisterio.

En este ámbito resulta apropiado recordar el caso peculiar de Jan Van Eyck, quien, entre 1435 y 1436 realiza para el duque Felipe el Bueno de Borgoña viajes a tierras extrañas, cuya finalidad se ignora con precisión, pero se supone a medio camino entre la embajada, el espionaje y la cartografía. Al respecto, su contemporáneo Bartolomeo Facio indica que Jan realizó “una representación circular del mundo”, en la que “se puede ver no solamente el emplazamiento de los lugares y de los continentes, sino además medir la distancia que los separa”⁴⁴. Bozal sugiere que se trataría de una transformación del antiguo mapa isidoriano,



123. Tiziano. *Giulio Romano*.1536-8
Londres, Propiedad privada.

con una división tripartita de la tierra, orientada de modo que el norte figura a la izquierda, y con el Mediterráneo entre los continentes, en el que proliferan vistas particulares de puntos concretos, yuxtapuestas abigarradamente para producir impresión de exactitud, y realizado a gran tamaño. Inaugura con ello la cercanía de la pintura y la cartografía en los Países Bajos, proximidad a la que ha dedicado perspicaces análisis Svetlana Alpers. Señala esta autora cómo pronto se abre camino una idea del mapa alternativa a la de Giusto de Menabuoi, por medio de la cual se pretende que el mapa no sea un compendio de ideas sobre el mundo y una confusa mezcla de teorías cosmológicas mitológicas y teológicas, pasando así a ser algo parecido a un retrato de la corteza de la tierra, producto de una actividad sobre ella que recuerda a la tarea del espejo ante las cosas. Así, indica Alpers que

“*Apiano recurre a la imagen del espejo al referirse a los mapas. La cosmografía, dice él, refleja la imagen y el aspecto del Universo mundo como un espejo refleja nuestro rostro.*”⁴⁵

⁴⁴ Cit por Bozal, V, *Jan Van Eyck*. Historia 16. Madrid, 1993. p.29.

⁴⁵ Alpers, S, *op.cit*, p. 223.



A una escala más limitada, el plano actúa como el mapa, y la mezcla de abstracción y precisa sujeción a lo concreto, unida a su frecuente función de descripción exacta de una realidad que no le precede, sino que crea, hace que sea visto como una plasmación de la “idea”, esa misteriosa semilla generatriz de la obra del artista. No es extraño, pues, el modo en que muestra Tiziano a Giulio Romano en el retrato que realiza de éste en torno a 1536-38 (Londres, Propiedad privada, **II.123**), similar a una fórmula utilizada, con mucha más frecuencia, en los retratos de escultores por parte del veneciano y sus contemporáneos. *Giulio Romano* aparece en su vertiente de arquitecto y, para ello, nada mejor que mostrarlo sosteniendo un plano, si bien el edificio representado no es reconocible, no habiéndolo podido utilizar como indicio en las controversias, sostenidas hasta hace poco tiempo, para identificar al retratado. En buena medida, el cuadro descansa sobre el contraste entre la figura orgánica, vestida de negro, y el plano claro, algo oblicuo y arrugado, que sostiene. En él se muestra una forma geométrica, la planta de un edificio cuya estructura simétrica resulta semejante a una extraña flor, cuya forma fuera alternativa a la ovalada cabeza del artista, al tiempo que traducción y fruto de su intelecto.

Esta pretendida proximidad del mapa con el espejo hace que su producto resulte cercano al resto de las imágenes, estableciéndose mutuos intercambios de procesos en su elaboración, al tiempo que se percibe la similitud entre la tarea de descripción del geógrafo que describe la realidad “mirándola” desde arriba y el pintor, que hace lo propio mirándola “de frente”. El extraño cuadro de El Greco que muestra una *Vista y mapa de Toledo* (1610-14. Museo de El Greco, Toledo, **II.124**) se haría eco de este parentesco, sin renunciar a un uso del mapa cercano a la

visión teológica que veíamos en Giusto de Menabuoi. Frente a una panorámica de la Ciudad Imperial- por la cual, en el cielo, María, rodeada por un coro angelico, parece estar velando-, un joven, apenas abocetado, muestra un plano de la ciudad, colocado por completo frontal al espectador, en el Plano del Cuadro mismo. Se ha especulado que quizás el joven fuera su hijo Jorge Manuel, hipótesis que algunos han rechazado argumentando- un tanto peregrinamente, tratándose de El Greco- que en esa época su hijo tenía al menos treinta años y el retratado no pasaría de dieciocho. No parece que el pintor estuviera demasiado preocupado por este tipo de exactitudes. Pero, sorprendentemente en su autor, sí resulta haberlo estado en la doble representación de la ciudad, en alzado y en plano, caso único hasta donde sabemos. Wethey⁴⁶ ha sostenido que el primer propietario del cuadro habría sido Pedro Salazar de Mendoza, administrador del Hospital de Tavera, cuya importancia en el primer plano del cuadro, “sobre” una nube, aparece realzada. Pero esto no basta para aclarar la razón de la sorprendente presencia del plano, mostrado de modo tan relevante. Al mostrar en su interior una larga inscripción, el cuadro se convierte en una *summa* de descripciones: “ecfrástica”, cósmico-teológica (con resabios orientales), cartográfica y pictórica al uso.



124. El Greco, *Vista y mapa de Toledo* .1610-14.
Museo de El Greco, Toledo.

⁴⁶ Frati, Tiziana, *op.cit*, p.122.





Los avances cartográficos convivieron, pues, con saberes que hoy entenderíamos no homologables o contrarios, pero que resultaban naturales dentro del universo renacentista, que funde la cultura pagana recuperada con el universo cristiano y mezcla la astrología con la cosmografía. Así, no resulta ni extraño ni arcaico el que Rafael represente *La Astronomía* en las Stancie della Signatura de los Palacios Vaticanos (II.125) mostrando la configuración astrológica que se produjo el 31 de Octubre de 1503, día de la elección como Sumo Pontífice de Julio II Della Rovere.⁴⁷



125. Rafael. *La Astronomía*. 1508.
Vaticano, Stancie della Signatura.

La respetabilidad de la astrología se mantuvo largamente en los ámbitos ilustrados europeos. Un cuadro como *Naturaleza muerta con instrumentos musicales* (Colonia, Wallraf-Richartz-Museum, II.126), probable obra del taller de Evaristo Baschenis (1617-1677), nos permite entender el alcance del significado portado por las referencias astrológicas presentes en los globos celestes. Estamos ante una estancia en la que se ha descorrido una cortina, mostrando instrumentos musicales, tema frecuente en este autor italiano, de entre los que destacan los de cuerda fabricados en Cremona. La luz que ilumina al conjunto proviene de una vela que, inteligentemente, el autor ha tamizado con la cortina, disimulando la imposibilidad técnica de los medios pictóricos para reproducir la intensidad lumínica de la vela, pero dejando que se transparente a través del telón, de modo que así el tono de la luz sí está a su alcance,

y, además, explica al espectador la naturaleza y el origen de la fuente de luz. Ésta tiende sombras dramáticas provocadas por los instrumentos a lo largo de toda la habitación, en cuyo centro una esfera celeste, una circunferencia de la cual se nos presenta iluminada la mitad superior, muestra el signo de Escorpión.

Señala Norbert Schneider que

*“ya en la Antigüedad se había difundido la idea de que la constelación de Escorpión se encontraría a la entrada del Hades. En la capa estrellada del Emperador Enrique II (hoy dentro de los tesoros de la catedral de Bamberg) los signos de Escorpión y Cáncer son caracterizados como signos de desgracia: “Scorpio dum oritur, mortalitas ginnitur” (Cuando sale el escorpión está próxima la muerte).”*⁴⁸

De este modo, la habitación, extensión de su dueño, comitente del cuadro, mucho más que un decorado melancólico, es el escenario para una melancolía. Desde la Edad Media estaba muy extendida la idea de la capacidad de la música como remedio para contrarrestar los males de la tristeza y la acedia (recuérdese el caso, algo posterior al cuadro, de la dependencia de Felipe V del *castrato* Farinelli, cuyo canto era la única medicina que le rescataba de la postración depresiva), y éste pudiera ser el caso de la situación del comitente, que parece depositar su confianza en la contemplación de los instrumentos (probablemente a la par que su audición), aunque el carácter sombrío del cuadro no parezca prometer muchas esperanzas.

⁴⁷ Gombrich recoge las palabras con las que Giovanni Argyropoulos, humanista bizantino afincado en Florencia concluía una conferencia sobre la Física de Aristóteles, que considera aplicables a *La Astronomía* de Rafael: “Dioses inmortales, cuán grande es la nobleza de esa Ciencia, cuán grande su perfección, su fuerza y su vigor, cuán grande también su belleza.(...) imaginad, pues, y poneos delante de los ojos de vuestra mente a la ciencia misma bajo el aspecto de una doncella; reunamos luego en ella todas las ideas que la Ciencia abarca. (...)Sin duda aventajará a todas ellas, y su gentileza, que la mente puede percibir; en modo alguno puede describirse con palabras. ¡Oh, qué amores no inspirará entonces ella(...) si nuestra mente la viera como realmente es y pudiera verla en esa esfera”. Gombrich, E. H, *Imágenes simbólicas* Alianza Editorial. Madrid, 1994, p.169-70.

⁴⁸ Schneider, Norbert, *Naturaleza muerta*, Taschen, Colonia, 2003, p.73, citando el artículo *Skorpion*, de Sigrid Braunsfelds.





Puede afirmarse que nunca se dio tanta interpenetración, tanta deuda mutua, entre artes figurativas y cartografía, hermanadas por la idea común de que las imágenes eran un vehículo privilegiado para la adquisición del conocimiento, como en la cultura holandesa del siglo XVII. Respecto a esta frecuencia y a la cercanía de la mirada del pintor holandés y el cartógrafo, indica Svetlana Alpers que

*“el propósito de los pintores holandeses fue recoger sobre una superficie una amplia gama de conocimientos e información sobre la realidad. También emplearon palabras junto con las imágenes. Como los cartógrafos, hicieron obras aditivas que no pueden captarse desde un solo punto de vista. Su superficie no era como una ventana, a la manera del arte italiano, sino, como la de los mapas, una superficie sobre la que se desplegaba una recomposición del mundo.”*⁴⁹

Un indicio preciso de esa proximidad entre ambos saberes es el elevado número de artistas holandeses que practicaron algún aspecto de la cartografía, junto al sorprendente dato de que casi todos ellos ejecutaron en algún momento un mapa. Paralelamente, podría señalarse una cercanía entre la familiaridad con los mapas y sus divisiones heterogéneas, pero de uniforme jerarquía visual, y el uso de recursos visuales - marcos dentro del cuadro, puertas, ventanas, espejos, cuadros en el cuadro-, que fragmentan y enmarcan parcelas de imagen en los cuadros holandeses. Más aún, en esta línea de mutua interdependencia, un cuadro como la *Vista de Delft* resulta similar a los grabados de vistas cartográficas que frecuentemente acompañaban a los mapas en sus laterales.



126. Taller de Evaristo Baschenis. *Naturaleza muerta con instrumentos musicales*. Colonia, Wallraf-Richartz-Ms.

Como consecuencia de este trasvase entre cartografía y pintura, no es extraño que sea frecuente la presencia de mapas en la pintura holandesa del siglo XVII, según evidencian obras como *El vaso vacío*, de Isaack Koedejck, o *Gozosa compañía*, *La visita* o *Interior con una mujer bebiendo con dos hombres*, de Pieter de Hooch. Pero se lleva la palma el modo fiel, intenso y sistemático con que hace acto de presencia el tema en las obras de Jan Vermeer, que parece haber explorado todas las posibilidades de uso de los mapas, tanto desde el punto de vista de la organización de la composición y el color en sus cuadros como desde las intenciones de los significados asociados. Es tanta su asiduidad, que a veces ha de refrenarse: ya hemos señalado cómo el análisis radiológico de *La lechera* muestra que, inicialmente, había en la pared del fondo un mapa, finalmente borrado por el pintor para evitar distraer la atención del cuidadoso gesto de la protagonista. La importancia de los mapas en sus composiciones y el cuidado con el que los “retrata” son tales que se puede identificar el modelo concreto que usó en los casos en que, a diferencia de *Mujer de azul leyendo una carta* (II.119), - donde, como veíamos más arriba, se sirve del mapa ante todo con una finalidad compositiva-, aparecen pintados con precisión. Así, se sabe que el gran mapa que aparece en *El soldado y la muchacha sonriendo* (Nueva York, Frick Collection, II.127), pintado hacia 1658, toma como modelo el realizado por Baltasar Florisz. Van Berckenrode en 1620, publicado poco después por Willem Jansz. Blaeu. El mapa presenta una inscripción latina (NOVA ET ACCVRATA TOTIUS HOLLANDIAE WESTFRISIAEQ(UE) TOPHOGRAPHIA), y posiblemente figura haciendo referencia

⁴⁹ Alpers, S, *op.cit*, p. 182.





a la guerra anglo-holandesa de 1652-54, en la que el almirante Michiel Adrianenszoon de Ruyter⁵⁰ cosechó varios sonados triunfos. En este entorno, con decorado cartográfico de evocaciones bélicas, se dirime la partida que muestra el cuadro, escaramuza casi guerrera donde la muchacha, a la que la luz que penetra por la ventana ilumina resaltando su naturaleza pura, es acosada por la figura agrandada y a contraluz del ominoso soldado, próximo a contemplar el éxito del plan de acoso que ha urdido colocando alevosamente una copa de vino en las manos de la ingenua doncella.

La finura, la manera callada con la que sabe imprimir Vermeer referencias narrativas y simbólicas a sus cuadros, encuentra un aliado y un instrumento idóneo en los mapas, las imágenes neutras por definición. En *Mujer tocando el laúd junto a la ventana* (1664. Nueva York, Metropolitan Museum of Art, **II.128**), nos muestra que, afinando un laúd, la muchacha protagonista vive dos tensiones, que llegan al espectador como un susurro. De un lado, estructuralmente, está fuertemente anclada en la diagonal que recoge de la silla a contraluz del primer término y proyecta con su instrumento, haciéndola continuar con el perfil ascendente del mapa del suroeste europeo colocado tras ella, pero, al mismo tiempo, parece querer escapar de la diagonal con el gesto de su cabeza. Por otro lado, simbólicamente, concentrada en el delicado sonido que emite en el instrumento que afina, parece elegir esa intimidad de penumbra frente a la amplitud prometida por el mapa- cuyo extremo inferior izquierdo sortea, agachando la cabeza y desplazando el cuerpo hacia la ventana- y la apertura y la luz que podrían entrar por la ventana que ha cerrado.

Se sirve así, con enorme delicadeza, de las sugerencias asociadas al mapa -el significado de amplitud, de libertad y de exterioridad- y, al renunciar a ellas, de sus contrarios -connotaciones de temores, de seguridad, de confort y de intimidad -, expresadas casi sin querer por medio de los vectores sobre los que descansa la composición, de modo que podría aplicarse lo que dice Van Reiteren sobre los dibujos de Saenredan, al referirse a su “*singular mezcla de distanciamiento e identificación*”⁵¹. Similarmente, en *Joven mujer con jarra de agua junto a la ventana* (1664. Nueva York, Metropolitan Museum of Art, **II.129**), el perfil del territorio reproducido en el mapa sirve a una finalidad compositiva - ¿y quizás simbólica?- semejante, reforzando la diagonal ascendente que viene desde el brazo izquierdo de la dama. Ésta se contrarresta con el aspa de la diagonal descendente del otro brazo, que se dirige a la jarra y la mesa con el tapete rojo.



127. J. Vermeer. *El soldado y la muchacha sonriendo*. 1658. Nueva York, Frick Collection.



128. J. Vermeer. *Mujer tocando el laúd junto a la ventana*. 1664. Nueva York, Met. Museum.

⁵⁰ Schneider, Norbert, *Vermeer*. Taschen. Colonia, 1994, p.31.

⁵¹ Cit. Alpers, N., *op.cit*, p. 98.





Pero, sin duda, la cima del arte de Vermeer en el uso de mapas, como rumor y sugerencia de significado para la interpretación de una escena, se da en *El Arte de la pintura* (hacia 1666-73. Viena, Kunsthistorisches Museum). En este cuadro capital (II.130), una pesada cortina y una silla en el lado izquierdo nos dan paso, tras la frontera o marco que constituyen, a una amplia estancia, el taller del pintor, donde le vemos iniciando un cuadro en el que va a retratar a su modelo, una joven ataviada como Clío⁵², la musa de la Historia, identificable por la presencia de los atributos emblemáticos que ha fijado la *Iconología*⁵³ (1593) de Cesare Ripa: manto azul de seda y falda amarilla, con una corona de hojas como tocado, sosteniendo un trombón en la mano derecha y un libro en la izquierda. De este modo, y pese al título que ha hecho fortuna, el cuadro parece tratar en realidad de la historia, más concretamente de la Historia de famosas victorias militares, pues son éstas las que se celebran con trompas.

El artista, de espaldas, ha empezado a pintar la guirnalda que corona la cabeza de la joven, en un cuadro que está aún en blanco. Desde el Renacimiento, el cuadro vacío era símbolo del “*concetto*”, de la idea artística, la parte esencial y más intelectual del proceso pictórico, el cuadro en potencia, que tomará forma por el acto de pintar. Esta circunstancia ha hecho que se haya considerado el cuadro como una hipotética meditación sobre el “*paragone*” que tanto ocupó a Leonardo (la cuestión de la rivalidad de las artes), de la que la pintura saldría victoriosa respecto a la escultura, representada por la máscara que está sobre la mesa, si bien esta explicación no resuelve el sentido del resto de los elementos del cuadro.



129. J. Vermeer. *El soldado y la muchacha sonriendo*. Nueva York, Frick Collection.

Para dilucidar ese escondido propósito, el mapa se postula como un elemento esencial. El de este cuadro es el mayor, y de composición más compleja, de todos los representados por el pintor, y reproduce el realizado por Claes Jansz. Vischer (Piscator) hacia 1592⁵⁴. Caso único en Vermeer, aparece entero, sin ser cortado por los bordes del cuadro, con lo que ocupa casi por completo la pared del fondo, y podría ser la clave del significado último del lienzo. Así, se ha investigado su posible implicación moral como imagen de la vanidad humana, y el hecho de que en el mapa no reproduzca la zona de las repúblicas de las Provincias Unidas nórdicas, sino que aparezcan tanto estas provincias del norte como las del sur, separadas desde el armisticio con España de 1609, se ha interpretado como una evocación nostálgica de la unidad perdida, lo que estaría reforzado por la referencia a la casa de Austria en las águilas bicéfalas de la lámpara.

El mapa, del que hoy día se conserva un único ejemplar, en París, es un cuadro en sí mismo. Elegante-mente rotulado con letras claras en su borde superior, está flanqueado a ambos lados por vistas urbanas: a la izquierda, Bruselas, Luxemburgo, Gante, Bergen de Hennegau, Amsterdam, Namur, Leeuwarden, Utrecht, Zutphen y T’hof van Hollandt en La Haya; a la derecha, Limburg, Nijmegen, Arrás, Dordrecht, Middelburg, Amberes, Malinas, Deventer, Groningen y T’hof van Bravant en Bruselas.⁵⁵ Es todo un compendio del arte cartográfico de la época, para cuya elaboración se emplearon los cuatro tipos de impresión de los que por entonces disponía la cartografía: grabado, aguafuerte, xilografía y tipos móviles

⁵² Wheelock, Arthur K, *Vermeer*. London, Thames and Hudson, 1981, p.92.

⁵³ Ripa, Cesare. *Iconología*. Akal, Madrid, 2002. Tomo 2, p.110.

⁵⁴ Schneider, op. cit, p. 82.

⁵⁵ *Ibid*.





para las letras. El hecho de que, además de Vermeer, otros pintores holandeses coetáneos incluyeran mapas en sus cuadros, no implica que no haya diferencias que van más lejos que la calidad técnica. La entidad pictórica que concede Vermeer al mapa es más propia de la atención con la que otros contemporáneos suyos pintan objetos lujosos, como podemos comprobar en el lienzo de Jacob Ochtervelt *Los músicos*, (II.131) en el que aparece otro mapa de similar protagonismo, pero que prescinde de la textura sólida, brillante, cuarteada, que otorga al mapa vermeriano un protagonismo de primer nivel, sustituyéndola por un aspecto más apagado y aséptico.

Corroborando la importancia que le otorga a la tarea cartográfica, Vermeer ha colocado su firma I Ver-Meer en el punto en el que la banda horizontal del mapa desemboca en la tela azul de la modelo, ahuecada a la altura del cuello. Alpers concluye de esto que al firmar en el mapa estaría firmando el mapa, convirtiéndolo en pintura (pensemos que los bordes del mapa se ven más nítidos que los del cuadro, son más evidentemente pintura), al tiempo que estaría convirtiendo su cuadro en un mapa.⁵⁶ Al firmar el mapa- y, con ello, el cuadro entero- estaría poniendo de manifiesto que su tarea como pintor, la *Descriptio*, tal como aparece destacadamente en la parte superior del mapa, no sería distinta de la del cartógrafo. Esto

permite a la autora americana aventurar que Vermeer “no sólo relaciona a Clío con el mapa, sino que los compara”,⁵⁷ contraponiéndolos. Una, la enigmática Clío, requeriría interpretación. El otro, el mapa propone descripción, de modo que se convierten en referencias al arte emblemático y al arte cartográfico. Alpers se decanta por considerar que el universo pictórico de Vermeer es este último, con el pintor hurtándonos el rostro, inmerso en el mundo que está pintando, él mismo convertido en pintura.



130. J. Vermeer. *El Arte de la pintura*. 1666-73.
Viena, Kunsthistorisches Museum.

Las opiniones que insisten en el contenido emblemático, más que contrarias, al tratarse de un cuadro tan extraordinariamente rico, son complementarias a la visión de Alpers. James A. Welu⁵⁸ señala el hecho de que Clío (del griego “kléos”, fama) sostiene el trombón, asociado a la gloria, ante la vista de la corte de Holanda en La Haya, residencia de los gobernadores de la casa de Orange, lo que indicaría una alabanza a la política seguida por Guillermo III. Esto requeriría que el cuadro no hubiera sido empezado hasta 1672,

fecha del comienzo de la guerra franco- holandesa de 1672-78, y no, como se ha supuesto corrientemente, a mediados de los sesenta. La presencia del águila bicéfala en la lámpara sin velas, cuya zona inferior cubre en parte la inscripción del mapa “*Ocenus germanicus*”, así como la inscripción “NOVA XVII PROVINCIARUM GERMANIAE INFERIORIS DESCRIPTIO ET ACCURATA EARUNDEM(...) DE NOVO ENMENDATA(...) RECTISSIME EDITA PER NICOLAUM PISCATOREM”,⁵⁹ en la que se alude a Germania Inferior, antigua denominación latina de los Países Bajos y la concurrencia de las

⁵⁶ Alpers, S, *op.cit*, p. 235.

⁵⁷ *Ibid*.

⁵⁸ Cit. Schneider, N, *op. cit*, p. 82.

⁵⁹ Bozal, V. *Vermeer*, p. 272.





antiguas diecisiete provincias en el mapa, anteriores al tratado de Westfalia (1648), serían indicios de la simpatía del católico converso Vermeer hacia el Imperio Habsburgo, en un momento en que Guillermo III había alcanzado un pacto con éste, España y Lorena, en su lucha contra la Francia de Luís XIV.

El formidable mapa, atravesado en su centro por una gran grieta, sería así un canto a la antigua “Saga Imperial de Borgoña”, en la que Guillermo I de Orange (1533-1584) había desempeñado un papel esencial como gobernador de Holanda, Utrecht, Zelanda y el Franco Condado, nombramiento otorgado por el también borgoñón Carlos V, contra el que se alzaría finalmente en rebeldía, más obligado por las circunstancias que por propia convicción. Las ropas mismas del pintor, borgoñonas pasadas de moda, como si estuviera disfrazado de su abuelo, confirman este peculiar ambiente reivindicativo. Schneider⁶⁰ sostiene que la presencia de Clío anunciadora de la fama sólo se explica por la convicción esperanzada en la victoria, ilusión que se desvanecería finalmente con el triunfo de Luís XIV y la anexión del Franco Condado por Francia en 1674, lo que implicaría que el cuadro debiera haber sido acabado en el último tramo de 1673. De acuerdo con esta interpretación, los objetos de la mesa serían alusivos a Guillermo I, en cuya tumba de la Nieuwe Kerk de Delft Hendrick de Keyser había esculpido una Fama con trombón a los pies de la figura yacente que le retrataba. La máscara presente en la mesa sería una copia de la cabeza de Guillermo realizada por el escultor para el monumento. La hábil y sutil suma de todos estos elementos configura, en cualquier caso, por encima de la aparente neutralidad de la imagen, un universo de referencias, anhelos y nostalgias, en el que los objetos, de modo paralelo a la cálida luz que los baña, se tiñen de sentido, confirmando la reflexión expresada por Nicolás Sánchez Dávila:



131. Jacob Ochtervelt. *Los músicos*.
Chicago, Art Institute.

*“La objetividad artística puede ser más personal que la confidencia. Para imponer una personalidad inconfundible nunca es necesario hablar de uno mismo.”*⁶¹

b. Tapices.

Al igual que los mapas, los tapices funcionan en los fondos de los cuadros retaceando la superficie y aportando tonos contrastantes a las figuras colocadas ante ellos, al tiempo que aportan a la totalidad del cuadro color como los telones que estudiábamos en un epígrafe anterior, pero con formas que son portadoras de significado incluso en mayor medida que los mapas, en principio limitados a su tarea descriptiva.

La forma más elemental de esos tapices no incluye sino dibujos geométricos, como ocurre en *La virgen con el niño en brazos, entre San Antonio de Paula y San Roque* (hacia 1510, Museo del Prado, **II.132**), cuadro generalmente atribuido a Giorgione, aunque considerado por algunos especialistas obra juvenil de Tiziano. Aquí, la finalidad esencial del telón, que ocupa casi todo el fondo del cuadro, es encauzar simétricamente la estructura de la composición, limitándose el bordado del centro a aportar una delicadeza

⁶⁰ Schneider, N, *op. cit*, p.84.

⁶¹ Sánchez Dávila, N, *op.cit*, p. 315.





132. Giorgione. *La virgen con el niño en brazos, entre San Antonio de Paula y San Roque*. Hacia 1510. Madrid, Prado.

también lo hace el brazo derecho de San Francisco. Contrarresta con esta inclinación el manto verde de la Virgen, cerrando una estructura, rematada por el escalón, en la que todo está pensado para transmitir paz.

El uso que de un tapiz en el fondo del retrato de *Erasmus de Rotterdam* (1523, Museo del Louvre, **II.1233**) hace Hans Holbein es ya más complejo desde el punto de vista iconográfico. Dando a la imagen un aspecto monumental, la efigie del pensador está representada de perfil, como si fuera una medalla, mientras escribe su *Comentario sobre el Evangelio de San Marcos*. Pope- Hennessy⁶² cree que esta decisión fue debida a la imaginación de Erasmo, coleccionista de medallas, y al eminente humanista se debería asimismo la idea de aparecer ante una severa cortina oscura, contra la cual resalta su rostro concentrado. Apenas perceptibles, disimulados en su configuración geométrica en el tejido verde salpicado de flores rojas, aparecen en ella grifos, fabulosos animales descritos en los mitos antiguos como poseedores de alas y garras de águila y cuerpo de león, características que en el medievo y el Renacimiento se asociaron a la vigilancia (águila) y al coraje (león), al tiempo que su carácter ambivalente lo convertía en emblema de Cristo,⁶³ cuya naturaleza divina se veía representada por el ave, mientras la humana se correspondía con el felino. Asimismo en la *Commedia*, Dante describe un grifo “*que a la cerviz atado tiene*” el *carro triunfal de la Iglesia* (*Purgatorio*, XXIX, 106)⁶⁴, referencia erudita y críptica que Erasmo había usado en ocasiones respecto a sí mismo como oculta alegoría de su trabajosa, pero cierta, comunión con la Iglesia.

Normalmente, la aportación de significado por parte de los tapices pintados en cuadros se produce desde la cómoda legibilidad proporcionada por su disposición estirada,



133. Hans Holbein. *Erasmus de Rotterdam*. 1523. París, Louvre.

⁶² Pope- Hennessy, J, *op.cit.*, p. 113.

⁶³ Schneider, Norbert, *The Portrait*, Taschen. Colonia, 1998, p.88.

⁶⁴ Dante Alighieri, *op. cit.*, p. 579.





desplegados en un plano paralelo al del cuadro, y en el fondo del lienzo. Sin embargo, en ocasiones, esa contribución es más escondida y, formando parte de cortinas bordadas o de lujosas vestimentas decoradas, lo hace aprovechando las sinuosidades de los pliegues que adoptan las telas. Así, el pintor concentra la tarea expresiva que desea confiar al tapiz a las zonas que resultarán visibles al espectador. Volvemos a un cuadro célebre, ejemplo clásico de esto. Es sabido que *El entierro del Conde de Orgaz*, pintado por El Greco entre 1586 y 1588 para la Iglesia de Santo Tomé de Toledo (**II.68**), es producto del encargo del párroco Andrés Núñez para honrar la memoria del conde, bienhechor de la iglesia, muerto en 1323. De acuerdo con lo que quería una tradición legendaria, El Greco muestra el momento en el que el cadáver es depositado en el sepulcro de la misma iglesia por los santos Agustín y Esteban, en reconocimiento por las muchas obras de caridad realizadas por el finado. El pintor aprovecha los espacios de que dispone en las vestimentas de ambos santos para ocuparlos con referencias precisas a diferentes protagonistas del evento. Así, la presencia en la parte inferior de la dalmática de san Esteban de una zona bordada representando su lapidación permite identificarlo como tal. Al tiempo, Cossío⁶⁵ cree ver en el santo del primer medallón del pluvial de San Agustín a San Andrés, que sería referencia a uno de los personajes que integrarían la composición, su homónimo el párroco comitente, si bien Wethey⁶⁶ ve en el mismo personaje, que sostiene una escuadra de carpintero, a Santo Tomás, lo que sería una referencia al santo titular de la iglesia.

Pero las verdaderas posibilidades contenidas en la presencia de tapices dentro de las imágenes sólo se harán evidentes en la época barroca, cuando sus características solidez técnica y profundidad conceptual permitirán extraer de ellos todo un repertorio de significados. Probablemente no pueda decirse esto de los tapices que aparecen en retratos de Vermeer como *Muchacha con sombrero rojo* y *Muchacha con flauta*, (ambos realizados en torno a los años 1666-67, **II.134**), donde parecen estar presentes sólo a modo de fondo variado, dada la escasa información que contienen y lo fragmentario de las formas mostradas. Si bien estas limitaciones hacen imposible que posean un carácter simbólico e implican un uso limitado a razones de utilidad formal, sirviendo de contexto indeterminado, alternativo al consabido fondo plano, en otros casos la presencia del tapiz es relevante para la transmisión del sentido del cuadro, y se convierte en parte necesaria para la interpretación del mismo



134. J. Vermeer. *Muchacha con sombrero rojo*. 1666. Nueva York, Frick Col.

En esta línea, podemos considerar culminaciones del uso de tapices en el interior de cuadros, como vehículo de expansión de la capacidad narrativa, conceptual y simbólica de éstos, tanto a *Las Hilanderas* de Diego Velázquez (**II.26**), cuadro al que nos referíamos en la Introducción, como la *Recuperación de la Bahía del Brasil*, también conservado en el Museo del Prado y realizado en 1635 por Fray Juan Bautista Maino (**II.135**). Pintor de ascendencia italiana, al parecer Maino se habría formado junto a Guido Reni con Aníbal Carracci, pasando después a recibir el influjo del realismo caravaggista, variada mezcla de influencias que se manifiesta en el cuadro. En él, la ambigüedad espacial es extrema, en buena medida como fruto de la presencia de un tapiz, que a su vez es producto de que el lienzo se base en la escena final de la obra teatral *Brasil restituído* (1625), de Lope de Vega, de modo similar a como *La rendición de Breda* lo hace con el momento culminante de un drama de Calderón. Ese origen teatral no sólo explica la presencia del tapiz, sino que tiñe el cuadro entero.

⁶⁵ Cfr. Frati, Tiziana. *El Greco*, Noguer-Rizzoli, Barcelona, 1970. p.100.

⁶⁶ *Ibid.*





Parece haber cinco niveles en el cuadro, que se corresponden con grados de realidad fluctuantes. En el primero, que constituyen las figuras del cuadrante inferior izquierdo, se nos muestra un episodio concreto del socorro o liberación del puerto de Bahía de Todos los Santos y Ciudad del Salvador, en Brasil, que había sido tomada por los holandeses, en mayo de 1625. Se trata de un fragmento simbólico en su contenido -ejemplifica la Caridad-, y de naturaleza realista en su factura, más luminosa que tenebrista. Tras ellos, Maino estructura o divide el cuadro con un segundo nivel, un conjunto diagonal de rocas de forma improbable, donde se apoya un niño que ya no participa de las sombras del primer grupo, perdiendo consistencia y haciéndole partícipe del carácter teatral del grupo de piedras. Sobre éstos aparece un tercer nivel, una especie de telón con un paisaje de tonalidades azuladas que nos muestra el conjunto de la escena del desembarco. La nitidez y oscuridad de las naves cercanas a la costa sobre la cabeza del niño hacen que parezcan flotar sobre su cabeza, e incluso se aproximan al espectador respecto a las rocas que las enmarcan a su izquierda, y que están, obviamente mucho más cercanas. A la derecha del borde diagonal de rocas se nos muestra un cuarto nivel, donde un grupo de vencidos rodea, de pie o arrodillados, a Don Fadrique de Toledo, caudillo de las tropas liberadoras. Éste, leal subordinado, muestra a todos, enemigos derrotados y agradecidos súbditos (pero tanto como eso y mucho más, a los espectadores del Salón de Reinos) un tapiz en el que aparece aquel en cuyo nombre se ha producido la reconquista, y verdadero artífice de la misma: Felipe IV, a la sazón Rey de las coronas unidas de España y Portugal, coronado con laurel, atributo de victoria, por su valido el Conde Duque de Olivares. Caídos a sus pies yacen tres figuras que personifican la Guerra, la Herejía y la Ira.

En el drama que da origen al cuadro describe Lope cómo don Fadrique precisa la aprobación del rey para conceder el perdón a los conquistados. Extiende el tapiz, se dirige a él, y, al preguntar a la efigie si debe perdonarlos, “*Magno Felipe, esta gente pide perdón de sus yerros...*”,⁶⁷ el retrato parece asentir. Insistiendo en este carácter de evaluación y misericordia, se fija Stoichita en que, con la presencia de un verso del salmo 43 (SED DEXTERA SUA) en un medallón sostenida por dos *putti* sobre el tapiz (¿reales o “pintados”), se pone en relación la escena con el Juicio Final.⁶⁸



135. Fray Juan Bautista Maino. *Recuperación de la Bahía del Brasil*. 1635. Madrid, Prado.

⁶⁷ Lope de Vega. *Brasil restituído*. Real Academia española. Imprenta de sucesores de Rivadeneyra. 1902. Tomo XIII, p. 104.

⁶⁸ Stoichita, V., *Imago regis: Teoría del arte y retrato real en Las Meninas de Velázquez*, en *Otras Meninas*, p. 196.





Lo peculiar de este complejo y heteróclito conjunto de temas y tiempos es que no participa el rectángulo entero del cuadro de una veracidad homogénea, sino que ésta se concentra en la diagonal contraria a la de las piedras, es decir, en la línea formada por el grupo de niños y mujeres que se acercan al herido sostenido por un joven, primero, Don Fadrique, más atrás, y Felipe IV al fondo, que parece salirse del tapiz y cobrar una consistencia superior a todo lo que le circunda, haciéndose presente de modo casi mágico o divino, como los emperadores romanos cuyas estatuas tenían la cabeza desmontable para poder ser actualizada y garantizar de este modo su condición de supervisores omniscientes de cuanto ocurría en sus dominios. Consigue así Maino pasar por encima de las limitaciones espaciales del cuadro, mostrando a la vez lo cercano y particular, lo lejano y general, el responsable inmediato, presente, y el responsable último, ausente. Y éste, aún sólo en tapiz y rodeado de emblemas y símbolos, es más real que la mayor parte de lo que le rodea. Es también el paso del nivel de las penalidades del hombre corriente, que no puede atender a las preocupaciones de amplio calado, a éstas, y de ellas al sentido último, que va más allá del momento concreto de los mortales y afecta, por encima del espacio, al destino de la Monarquía y la Nación.

c. Vidrieras.

Igualmente, aunque de modo más limitado, el contenido de vidrieras de iglesia o interiores domésticos, que figuran insertas en los fondos o escenarios de los temas, ha servido como vehículo para incluir referencias o añadir matices complementarios del sentido de las escenas principales de los cuadros. Esencialmente, el universo de ejemplos de este uso se circunscribe al arte flamenco, sea el de los llamados “Primitivos” o el de sus herederos del siglo XVII. Señalaremos en otro apartado una muestra de Hans Memling, perteneciente a los primeros. Dentro del último período referido, Jan Vermeer presenta en sus cuadros con relativa frecuencia vidrieras a las que se ha podido encontrar sutiles interpretaciones, iluminadoras del sentido de las escenas. Ese sería el caso de *Caballero y dama tomando vino* (1658-60. Berlín, Preussischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie, **II.136**), ejemplo del tema, recurrente en el arte holandés de la época, de las asechanzas y las tentaciones que ponen a la mujer en riesgo de perder el buen camino, en torno al cual gravita parte de la obra del autor de Delft. Con una menor cercanía entre las figuras y el espectador que la presente en *El soldado y la muchacha sonriendo* (hacia 1658, **II.127**), nos muestra Vermeer una vez más a un hombre, cuya mano sostiene una jarra, dando a beber vino a una joven en medio de un escenario favorable a la consecución de los propósitos amorosos que intuimos alberga respecto a la muchacha. Con cuidado, el caballero ha buscado un ambiente con poca luz- al fondo vemos una ventana cerrada-, y se ha acompañado por la música de un instrumento de cuerda que reposa sobre una silla; tras él un cuadro, en el centro de la imagen, y variando la disposición horizontal de ésta por la vertical, parece reproducir un agradable paisaje que contribuye al aspecto confortable de la estancia. Contrasta el vacío del lado superior derecho de la imagen, con esa pared gris que transparenta un fondo pardo rojizo, frente a la luminosidad y la riqueza del lado izquierdo, donde una ventana semiabierta muestra un elaborado cristal, que con su cuatrilóbulo narra un discurso clarificador del sentido del lienzo. Según indica el catálogo de la exposición antológica de Vermeer de 1995, aparecen, junto al escudo de Jannetje Vogel, primera esposa de Moses J. Nederveen, vecino de Vermeer, una escuadra y una brida, símbolos de la rectitud y del dominio o control de los



136. J. Vermeer. *Caballero y dama tomando vino*
1658-60. Berlín, Gemäldegalerie.

que ponen a la mujer en riesgo de perder el buen camino, en torno al cual gravita parte de la obra del autor de Delft. Con una menor cercanía entre las figuras y el espectador que la presente en *El soldado y la muchacha sonriendo* (hacia 1658, **II.127**), nos muestra Vermeer una vez más a un hombre, cuya mano sostiene una jarra, dando a beber vino a una joven en medio de un escenario favorable a la consecución de los propósitos amorosos que intuimos alberga respecto a la muchacha. Con cuidado, el caballero ha buscado un ambiente con poca luz- al fondo vemos una ventana cerrada-, y se ha acompañado por la música de un instrumento de cuerda que reposa sobre una silla; tras él un cuadro, en el centro de la imagen, y variando la disposición horizontal de ésta por la vertical, parece reproducir un agradable paisaje que contribuye al aspecto confortable de la estancia. Contrasta el vacío del lado superior derecho de la imagen, con esa pared gris que transparenta un fondo pardo rojizo, frente a la luminosidad y la riqueza del lado izquierdo, donde una ventana semiabierta muestra un elaborado cristal, que con su cuatrilóbulo narra un discurso clarificador del sentido del lienzo. Según indica el catálogo de la exposición antológica de Vermeer de 1995, aparecen, junto al escudo de Jannetje Vogel, primera esposa de Moses J. Nederveen, vecino de Vermeer, una escuadra y una brida, símbolos de la rectitud y del dominio o control de los





137. J. Vermeer. *La dama con dos caballeros*. 1659. Brunswick, Herzog Anton Ulrich Museum.

138. Gabriel Metsu *Caballero escribiendo una carta*. 1662. Bart, Colección Beit.

afectos, referencias a la templanza extraídas de un motivo simbólico procedente del libro de emblemas *Selectorum Emblematum Centuria Secunda*, publicado en 1613 por Gabriel Rollenhagen.⁶⁹

Volvemos a encontrar este motivo en la misma vidriera- es sabido que Vermeer, al modo en que John Ford recurría en sus películas a un repertorio fijo de actores, repetía como modelos una y otra vez a personas y objetos cercanos y familiares, ya sean estos últimos vidrieras, jarras, sillas, ropas o suelos -, de nuevo en su cuadro de 1659 *La muchacha con el vaso de vino*, también llamado *La dama con dos caballeros* (Brunswick, Herzog Anton Ulrich Museum, **II.137**). Aquí, la presencia de dos hombres parece hacer elevar el tono admonitorio del grito sordo latente en el cristal. Uno de ellos ofrece bebida a la dama, mientras el otro permanece alejado y ausente, extraña mezcla de actitudes que ha llevado a especular⁷⁰ que el primero podría estar tratando de convencer a la muchacha no para sí, sino como intermediario para el segundo. A ello se sumaría el detalle, añadiendo gravedad a la escena, de que el cuadro colgado en la pared del fondo, bajo el que se está produciendo la acción, y donde se nos muestra a otro hombre, sería quizás el retrato del marido ausente, obligado así a contemplar mudamente la escena galante.

Una variación de este recurso lo constituye el cristal liso y traslúcido, carente de diseños en sí mismo, pero que deja ver a su través formas que, desdibujadas, funcionan como si figuraran en el propio cristal. Así sucede en un cuadro de Gabriel Metsu conservado en la colección Beit, *Caballero escribiendo una carta* (**II.138**), pareja de su *pendant* *Dama leyendo una carta* (**II.20**), en la misma colección. Ahí, un solitario petimetre, sentado a la mesa y concentrado en la escritura de una carta de amor, se encuentra, al modo usual en su autor, frontal a nosotros y paralelo a la pared del fondo, donde dos rectángulos varían juguetonamente el formato del cuadro, siendo uno algo más cuadrado y otro algo más alargado que el rectángulo que los contiene. El primero, con un marco dorado, muestra un paisaje bucólico, adecuado

⁶⁹ Cfr. Bozal, V, *Vermeer*, p. 149.

⁷⁰ Schneider, N, *Vermeer*, p. 36.





para traducirnos el estado anímico del joven. El segundo es una ventana emplomada, presentada ante nosotros como si cerrara una vitrina colocada junto al paisaje, cuando en realidad está abierta de par en par respecto al hueco de la pared izquierda del cuadro. Tras ella se entrevé, borroso, un globo terráqueo, cuya base en realidad se apoya en la mesa. Contradictoriamente, la ventana abierta promete, y, al colocarse ante el globo terráqueo, veta o niega. El joven dandi aparece proyectado hacia la ventana abierta, como si por ella fuera a salir proyectado su amor, contenido en la carta, pero la dura realidad que le recuerda la semiesfera vaporosa colocada junto a su cabeza es la distancia, que sólo la carta, y no él, podrá recorrer.

d. Suelos.

Para cerrar este apartado convendrá hacer una referencia a los suelos, un elemento poco usado como depósito de imágenes que complementen el contenido de la imagen principal del cuadro. A diferencia de los mapas y tapices, que suelen ser representados paralelos al Plano del Cuadro, de modo que su contenido puede ser mostrado por el pintor sin deformación y enteramente legible, conservando por ello todas las posibilidades de significado contenidas, los suelos, como en ocasiones las vidrieras, pero aquí de un modo sistemático e inevitable, al ser perpendiculares al Plano del Cuadro, han de mostrarse oblicuos en la imagen, obligando al pintor a representar sus formas fugadas y, con ello, deformadas. Esto, junto al hecho de tratarse de un lugar hacia el que se dirige poco la atención del espectador, orientada generalmente hacia la figuras que actúan sobre él, y, especialmente hacia sus cabezas y manos, ha hecho que sea con frecuencia usado como mero apoyo de los personajes, como un área indefinida, o como simple excusa para explicar el espacio por medio de baldosas. En general, el Norte dedicó más atención hacia este plano necesario pero incómodo, deteniéndose a representar con pulcritud las flores y las plantas del campo, trazando variados dibujos con delicados colores en los pavimentos, ornándolos con suntuosos tapices y, ocasionalmente, incluyendo taraceas de piedra que representaban temas alusivos al del cuadro.

Un ejemplo descollante de este uso lo encontramos en la *Anunciación* (II.139), de Jan Van Eyck de la National Gallery de Washington (1435). Dentro de un propósito, o quizás una necesidad, de inundar la escena de referencias simbólicas, en el pavimento de la iglesia aparecen episodios del Antiguo Testamento, con personajes que son figuras de la labor salvadora de Cristo (*Sansón matando a los filisteos*, *Sansón y Dalila*, *Sansón destruyendo el templo*, *David matando a Goliath*), al tiempo que, en los medallones circulares colocados en los extremos de las baldosas incorpora signos zodiacales (Géminis, Cáncer, Leo, Escorpio, Sagitario, etc.)⁷¹. En la pared del fondo, entre los arcos de ojiva, ha representado dos medallones con Isaac y Jacob, y, finalmente, en las vidrieras, Cristo erguido sobre el globo, con el cetro y un libro abierto. A su lado, en la penumbra, continúa el interminable festival de celebración de la imagen: simulando



139. Jan Van Eyck. *Anunciación*. 1435. Washington, National Gallery.

⁷¹ Faggin, Giorgio T./Brignetti, Raffaello, *La obra pictórica completa de Jan Van Eyck*. Noguer- Rizzoli Editores. Barcelona, 1969, p.94.





ser pinturas al fresco en el muro, *Moisés descubierto en el Nilo*, a la izquierda, en tanto que, en la derecha, *Moisés recibiendo las tablas de la ley* completa el ciclo. Por si esto no fuera suficiente, todavía hay narración, aunque ya indescifrable, en el artesonado del techo, completando un elenco de todo tipo de excusas para tapizar la superficie con pintura hasta el fin, de modo que, en palabras de Johan Huizinga, “*es como si Van Eyck hubiese querido tocar todos los registros de la virtuosidad intrépida del maestro, que todo lo puede y se atreve a todo*”⁷². Van Eyck se sirve de todas estas decoraciones no sólo como referencias o “figuras”, interpretadas como símbolos que anuncian la venida del Salvador, sino que, a efectos plásticos, le permiten acentuar el contraste entre la simplicidad y el arcaísmo de los adornos arquitectónicos y los efectos veristas de los gestos de los personajes, las texturas de los objetos y las calidades derivadas del nuevo concepto de la luz. Todo ello sin que se resienta el designio de unidad, dentro del cual la multitud de narraciones paralelas “*obran en el efecto total puramente como elementos cromáticos y de perspectiva*”.⁷³

Posteriormente, a medida que crece la conciencia del riesgo de recargamiento y saturación de la imagen, implícito en el uso del suelo como depositario de escenas narrativas, pasa a limitarse su contenido a diseños geométricos, con lo que su aportación sólo se referirá al plano compositivo y decorativo, como ocurre con las fastuosas baldosas que se extienden los pies de *Los Embajadores* de Holbein(II.224), funciones y efectos que se mantendrán en los suelos de Pieter de Hooch y Vermeer.

⁷² Huizinga, J, *op.cit*, p. 402.

⁷³ *Ibid*, p. 404.



CAPÍTULO VI. Cuadros en el cuadro con borde II.

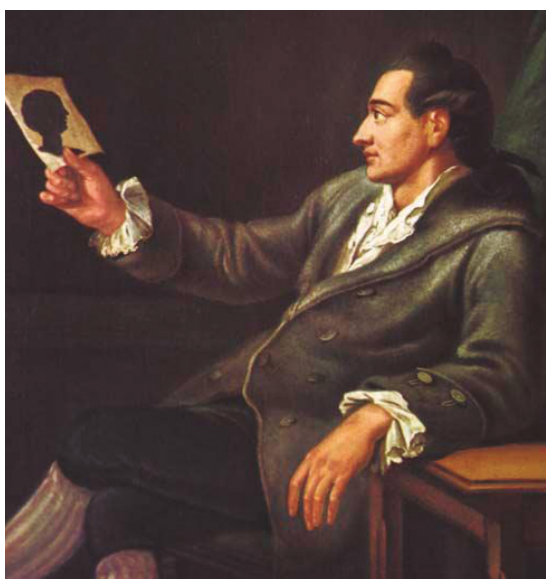
4. Planos- reflejo.

Señalábamos más arriba la seducción que ha sentido el hombre por el misterio de la relación que mantiene la imagen reflejada con el mundo real. Y al arte siempre le ha fascinado la intuición de la relación del espejo con lo que muestra la superficie del cuadro, semejante a lo real, pero distinto. Como el arte, el espejo fue considerado desde antiguo la herramienta que capacita para acceder a la contemplación del mundo, incluyendo la de las cosas terribles, a las que no se puede mirar más que en sus reflejos. Así aconteció en el caso de Medusa y Perseo, quien sólo conseguirá afrontar y vencer a la única mortal de las tres Gorgonas, que petrificaba a quien la miraba, y darle muerte decapitándola, recurriendo a un reflejo. Ovidio relata la escena, indicando que Perseo

*“contempló, reflejada en el bronce del escudo que llevaba en la izquierda, la figura espeluznante de Medusa; y que, mientras eran presa de profundo sueño tanto las culebras como ella misma, le arrancó del cuello al cabeza.”*¹

a- Espejo sin espejo. El doble.

Evidencian la conciencia de la cercanía entre la condición especular de la imagen y la del espejo mismo los cuadros donde aparecen elementos que funcionan como reflejos, en muchas ocasiones todavía sin borde que lo circunde, de un espejo inexistente, cuyas imágenes reflejadas están incorporadas con naturalidad al panorama mostrado por el cuadro, como pertenecientes al mismo, y con similar nivel de realidad.



140. J.E.Schumann. *Goethe estudiando una silueta*.1778, Goethe Museum, Francfurt.

Un caso peculiar de esto lo presentan las nubes que, al adoptar caprichosas formas, hacen que éstas aparezcan insertas o proyectadas en el cielo. La constatación de este efecto sorprendente y sugerente es antigua: Aristófanes proclama en *Las Nubes* que éstas “*se transforman en todo lo que ellas quieren*”², y una idea semejante reaparece en el diálogo que mantienen Hamlet y Polonio en la obra de Shakespeare³. Resultaba extendida la creencia de que este efecto era producto de la cualidad especular de las nubes. Baltrusaitis ha indicado que, hasta el desarrollo de la ciencia en la Era Moderna existe la común creencia de que “*los espejos nebulosos o de las nubes no reflejan solamente los astros brillantes, sino cualquier objeto que se presente ante ellos.*”⁴ De este modo, en los paisajes de algunos cuadros renacentistas, tal como parece suceder en ocasiones en la propia realidad, las nubes funcionan como espejos que reproducen formas humanas o animales. Este es el caso de la figura invertida del

¹ Ovidio Nason, P. *Metamorfosis*, Tomo I, Libro IV, 782-785,p. 156.

² Aristófanes. *Las Nubes*. Ed. Castellana. Trad. Elsa García Novo., Madrid, 1987, p.55.

³ “¿Ves aquella nubes que tienen forma de camello, Polonio?(...) Pues ahora me parece una comadreja. (...)O quizá una paloma.” Shakespeare, W. *Hamlet*. Traducción Luis Astrana Marín. Aguilar, Madrid, 2003. Acto III, final del la escena II, p. 138.

⁴ Baltrusaitis, J., *El espejo*, p. 55.



patriarca en *El sacrificio de Noé*, de Paolo Uccello (1448, Santa María Novella), o del Caballero que aparece en las nubes del *Martirio de San Sebastián* (1485 Viena Kunsthistorisches Museum, **II. 356**), de Andrea Mantegna.

Aprovechando el recuerdo de la capacidad del espejo para producir una imagen de un modelo que posea la doble cualidad de ser fiel e invertida, la simple contraposición de dos formas que guarden algo de estas características puede ser leída por el espectador como mimética de la generada por el espejo. Podemos comprobar esto en el peculiar modo, a medias paradoja, a medias burla del espejo, en el que



141. Tiziano. *El bautismo de Cristo*.
1512. Roma, Museo Capitolino.

Johann Ehrenfried Schumann retrata a *Goethe estudiando una silueta* (1778, Goethe Museum, Frankfurt am Main, **II.140**), con el autor alemán contemplando una muestra de este tipo de retrato- silueta, popular en la época. Colocada de manera que mira hacia el perfil del escritor de modo similar a como lo haría su imagen en un espejo, el pintor juega con la tendencia de que, por recuerdo de las dos características del espejo, el espectador, intuyendo una cierta inversión de la forma que asimila a la producida por aquél, añade a esa cualidad la de la fidelidad, implícita en la imagen especular, produciendo un efecto ambiguo, por el que el conjunto resultante en el cuadro es percibido alternativamente como un medio para realzar la majestuosidad del perfil o como una caricatura del Olímpico de Weimar.⁵

La pervivencia del efecto especular puede asimismo prescindir de toda confrontación de dos imágenes, haciendo descansar la referencia al espejo simplemente en una actitud, permitiendo que algo en el cuadro sea leído como si fuera producto no de la ordenada tarea del pintor, sino de la inmediata y gratuita del espejo. Así, en los *Desposorios místicos de Santa Catalina* (1523. Bérgamo, Accademia Carrara, **II.10**), de Lorenzo Lotto, encargado por Niccolò Bonghi, el comitente se incluye en la escena, pero no al modo habitual, es decir dirigiendo piadosamente su mirada hacia el grupo formado por la Santa, la Virgen y el Niño, sino mirando hacia el frente, de modo que cuando, propietario del cuadro acabado, lo contemplaba en su casa, el cuadro era para él a la vez escena religiosa y retrato, o, si se quiere, espejo dentro de un cuadro religioso, o espejo que le refleja a él junto con la piadosa tela de su propiedad. Paradójicamente, esa mirada hacia fuera del cuadro podría producir en Bonghi al contemplarse una sensación más plena de cercanía al objeto de su devoción, a la vez que parecen confinarle para siempre en un cuadro, para siempre convertido en pintura.

Mucho más común ha sido la presencia del donante plenamente integrado en la composición como una figura de la misma, de modo que no se relaciona con lo representado “desde fuera”, sino que pertenece a la escena compartiendo realidad (pictórica, en este caso) con los personajes, en general sagrados y de otro tiempo. Este tipo de inclusión del retratado en la escena, en la que penetra desde abajo, convirtiéndose en personaje de la misma, es denominado *in abisso*, y tiene mucho de especular. A diferencia del ejemplo anterior, donde el retratado, siendo aún él, se mira en el cuadro y se ve, aquí, el desdoblamiento se ha

⁵ Vd. Stoichita, Victor I. *Breve historia de la sombra*. Ediciones Siruela. Madrid, 2000. p.190.





consumado: el retratado se mira en el cuadro, pero el personaje ya no devuelve la mirada, totalmente insertado en el mundo de la pintura y olvidado su origen extraño a ella. Así podemos ver al mercader español Juan Ram, colocado en el primer plano de la derecha *in abisso*, en *El bautismo de Cristo* (hacia 1512. Roma, Museo Capitolino), de Tiziano. (II.141)

Pero también este desdoblamiento especular puede no estar colocado *in abisso* y con un sujeto concreto, sino incorporado al cuadro, camuflado o explicado como ventana, según ocurre en la *Natividad* (1481-83, aprx. Autun, Museo Rolin, II.142) de Jean Hey, Maestro des Moulins. Este maestro francés del siglo XV muestra en un Nacimiento con donante - en concreto, el Canciller Rolin en sus años finales-, una abertura al fondo del peculiar establo. Este hueco es otro tema, una adoración de los pastores, y, quizás, otra cosa: al fondo, sobre un árbol, una figura azulada flota y transmite la buena nueva a un grupo de pastores; dos se han acercado al borde del establo y contemplan el acontecimiento. Pero, realmente, desde donde están tienen sólo una buena vista



142. Maestro des Moulins. *Natividad*.
1481-83, aprx. Autun, Museo Rolin.

de las espaldas de María y José-obviamente, Rolin está y, como contemporáneo, no está en la escena-, y en absoluto ven al Niño, verdadero centro de la atención. La función real de esos pastores, que señalan lo que no ven, es actuar de incentivo de la piedad del espectador, de la que se convertirían en reflejo o espejo.

En ocasiones, el cuadro incorpora esta idea de contraposición complementaria dentro de sí, disponiendo a las figuras que lo integran como si en el interior del mismo hubiera uno o varios espejos invisibles y mágicos, que convirtieran en reales las imágenes por ellos producidas. Este recurso inusual es denominado *figure come fratelli* en el ámbito del Renacimiento italiano, que es la época y el lugar donde más aparece. El ejemplo clásico del mismo es el *Martirio de San Sebastián*, de Antonio Pollaiuolo (Londres, National Gallery, II.143), donde los dorsos y los torsos de los arqueros se nos muestran mediante disposiciones pareadas, como si detrás de las figuras de los arqueros de la derecha del primer término hubiera un espejo que reflejara una imagen que es, *mutatis mutandis*, los arqueros de la izquierda. Asimismo, para los arqueros situados detrás del santo asietado, el propio árbol al que lo han atado hace las veces de espejo imaginario, perpendicular al cuadro en ese punto, reflejando a derecha e izquierda lo que ocurre delante y detrás de él.

Un recurso tan artificioso parece sólo adecuado a la mentalidad lineal florentina, con cierta propensión a convertir a sus personajes en bailarines, pero lo encontramos también en Tintoretto, quien se había propuesto aunar al colorido de los pintores venecianos el dibujo de los florentinos. Así sucede en *La fragua de Vulcano* (1576. Venecia, Palacio Ducal, II.144), cuadro realizado por Tintoretto para el Atrio Cuadrado de Venecia junto con otros tres cuadros de alegorías mitológicas (*Las Tres Gracias y Mercurio*, *Ariadna*,





Venus y Baco y Minerva aleja a Marte) que, según Tolnay⁶ representarían La Primavera, El Otoño y El Verano, dentro de un ciclo que cerraría éste, ilustrando El Invierno. El ciclo respondería a un propósito de sacralización del poder del Dux, buscando, por medio del recurso a la mitología, emparentar sus leyes con las de la naturaleza. Aquí el tema mitológico queda reducido a anécdota laboral, en la que la disposición de los personajes- en torno a un centro, como en el cuadro de Pollaiuolo-, y la actividad simétrica por parejas (los dos personajes de la derecha, por un lado, y los de la izquierda, por otro, como reflejados en un espejo interpuesto ente los integrantes de cada una de las parejas, algo oblicuo al Plano del Cuadro) le sirve a Tintoretto para convertir en armoniosa y elegante, acorde con gobierno ducal, una actividad que de otro modo hubiera sido más bien asociable al sudor y al ruido.

Si en el caso de las *figure comme fratelli* se muestra al tiempo una figura y lo que se reflejaría de ella en un espejo fijo que se ha volatilizado, en otras ocasiones lo que el cuadro muestra, junto al objeto o retrato, son vistas producidas por uno o más espejos que, una vez mágicamente fijada la imagen reflejada, se hubieran abatido hasta disponerse en paralelo al Plano del Cuadro, para así mostrar su contenido ya asentado (lo que convierte, por definición a la imagen especular en pictórica) simultáneamente con las otras vistas. Es el caso del *Retrato triple de Richelieu* (1642), de Philippe de Champaigne (París, Museo del Louvre, **II.145**). No es tan inusual como podría pensarse este triple retrato del valido de Luís XIII, elevado a la condición de Secretario de Estado en 1616. Representado casi frontalmente en el centro del cuadro, con sus dos perfiles rodeándolo, este desdoblamiento sugiere en el espectador que Richelieu conversa consigo mismo, circunstancia que inevitablemente remite al Misterio de la Trinidad, por el que Dios es al tiempo Uno y tres personas distintas. Lo cierto es que, por mucho que se deseara exaltar la grandeza del omnipotente valido en la época de apoteosis de la Monarquía Absoluta, la razón de ser del cuadro, mucho más eventual y menos aduladora, fue la de proporcionar información suficiente de la fisonomía del cardenal para que el escultor Francesco Mocchi (1580-1654) pudiera ejecutar un busto que se le había encomendado. No se trata de un caso único: similar finalidad cumplió el *Retrato triple de Carlos I* de Van Dyck, modelo para un busto de Gian Lorenzo Bernini.

Pero existe un modelo que puede suponer algo más que una coincidencia formal con esta “costumbre” del triple retrato con finalidad utilitaria. Se trata de la fórmula iconográfica, analizada por Panofsky⁷, con la que se representó durante el Renacimiento la Alegoría de la Prudencia, mostrada con tres caras. Por medio de ellas se pretendía traducir visualmente los tres elementos que Cicerón (*De Inventione* II, 13) había distinguido en esa virtud: “*Memoria*”, “*Intelligentia*” y “*Providentia*” (previsión), y que se correspondían con las tres dimensiones temporales: pasado, presente y futuro. Así en el cuadro de este tema atribuido a Tiziano (1566, Londres, National Gallery, **II.145 bis**), se recoge el lema: “EX PRETERITO /PRAESENS PRUDENTER AGIT/ NI FUTURA ACTIONE DETURPET” (“*Desde el pasado nos llegan los sabios ejemplos de los que se servirá quien en el presente no*



143. Antonio Pollaiuolo. *Martirio de San Sebastián*. 1475. Londres, National Gallery.

⁶ Cit. Nieto Alcaide, Victor. *Tintoretto*, Historia 16, Madrid, 1993, p. 94.

⁷ Panofsky, E. *El significado en las artes visuales*, p. 171 y sig.





desee cometer equivocaciones futuras”). Probablemente, el astuto y racional Richelieu viera con agrado que se asociara su triple retrato con el lema de esa otra y clásica triple representación.

Otras veces, el recurso al tema del pintor pintándose mientras retrata a un personaje, que también aparece en el mundo “real”, persigue igualmente este efecto de perpetuar doblemente la efigie del protagonista. Así ocurrirá con el *Retrato del artista con el comitente y su familia* (San Francisco, De Young Memorial Museum, **II.146**), donde Ubaldo Gandolfi, un pintor de la segunda mitad del siglo XVIII, juega a que haya un cierto efecto especular entre el retrato del personaje posando y su efigie dentro del cuadro que aquél está pintando. En realidad, la única parte de la imagen que sí es efectivamente producto del espejo es el autorretrato del pintor, que sólo por medio del espejo puede “salir de sí”, e integrarse en el mundo de la familia retratada en el cuadro.

La reduplicación implícita al espejo se evidenciará en el tema del doble, de modo constante usado más adelante por el arte y la literatura románticos. Podemos comprobar esto en *Paisaje de invierno con iglesia*, (Dortmund, Museum für Kunst, **II.147**), lienzo de Caspar David Friedrich de 1811 donde se manifiesta de manera, a su vez, doble. De un lado, al haberlo concebido quizás como *pendant* de otra vista invernal; de otro, por la sutil reduplicación o eco que establece entre objetos disímiles, pero a los que coloca de modo que se hacen mutua referencia, como si se reflejaran en un espejo que modificara su aspecto pero conservara lo esencial de su significación inalterada. Ésta sería la primera vez que Friedrich incorpora a su imaginario una catedral gótica, y la muestra surgiendo de entre la bruma, como una especie de imagen especular de las siluetas de los abetos del primer término. Entre ellos se encuentra un crucifijo y, ante él, un hombre que, en mitad de la nieve, se ha desprendido de sus muletas y se ha sentado a contemplarlo, con la espalda apoyada en una gran piedra. Debido a la cercanía entre el sentimiento religioso y la reclamación política que se daba en el movimiento de liberación nacional alemán frente al dominio francés de principios del siglo XIX, la imagen se ha interpretado como una llamada al abandono del cristiano en la fe, entendida ésta tanto en un sentido trascendente como immanente⁸. Se alza así, tras la incertidumbre neblinosa de los oscuros momentos por los que atravesaba la conciencia nacional alemana, la espigada y sólida esperanza de un edificio futuro que confirmará la sólida ligazón entre el hombre, la naturaleza y la fe.

Algo de doble está, como veíamos a propósito del cuadro de Friedrich, implícito en aquellos cuadros que han sido concebidos para ser contemplados a la vez que otros, como es el caso de los *pendant*, que analizaremos en otro apartado. En ellos se explota el juego resultante de enfrentar una primera imagen a un espejo que al reflejarla, la transformara, al tiempo que se aprovechan así las posibilidades simbólicas de cercanía e identificación entre los contenidos de las dos imágenes “confrontadas”. Algo similar sucede en los cuadros que, requiriéndose mutuamente, tienen imposible su contemplación simultánea, como es el caso de los cuadros realizados en el haz y el envés de una tabla, que necesariamente tienen entre sí una relación de alternativa y oposición, pero también de complementariedad.

Finalmente, un efecto inverso al de la identificación que implica la imagen especular sin espejo es el que encontramos en las imágenes con las que se suplanta a otra cosa, buscando con ello que sirvan para lograr participar de cualidades de aquello por lo que se hacen pasar. Señala Pope- Hennessy cómo en el primer Renacimiento se extiende la costumbre de incluir retratos de comitentes dentro de las composiciones religiosas, otorgándoles así doble sentido, el de su significado religioso y el de su carácter contemporáneo y periodístico.⁹ Posteriormente, Rafael retratará a Giuliano Della Rovere, futuro Julio II, como Gregorio IX, secundado en el cuadro por los futuros León X y Pablo III.

⁸ Wolf, Norbert, *Caspar David Friedrich. El pintor de la calma*. Taschen. Colonia, 2003, p. 44.

⁹ Pope- Hennessy, J, *op. cit.*, p. 23.



b- Espejos.

Al examinar la presencia de partes de cuadros que semejan ser espejos, se hace necesario distinguir las cualidades y características de las superficies reflectantes en sí, por un lado, la naturaleza especular de toda imagen figurativa, que refleja el mundo real o los mundos posibles que pueblan la imaginación del artista, por otro, y, finalmente, la presencia de los espejos dentro de esas imágenes, que implica siempre, con mayor o menor conciencia de ello, una reflexión de la imagen sobre sí misma.

Nos convendrá atender a lo primero siquiera superficialmente, para luego pasar a lo tercero, en tanto que de lo segundo ya nos hemos ocupado más arriba. Nos serviremos para ello de la definición que, en sentido amplio propone en *De los espejos y otros ensayos* Umberto Eco acerca del espejo. Considera como tal “*toda superficie regular capaz de reflejar la radiación luminosa incidente*”¹⁰. El Diccionario de la RAE, por su parte, se refiere en su primera acepción al espejo por sus materiales y sus efectos, como “*tabla de cristal azogado por la parte posterior y también de acero u otro material bruñido para que se reflejen en él los objetos que tenga delante*”, y, en un sentido más general, como “*cosa que da imagen de algo*”, de modo que, tanto lo que dice al final de la primera definición como la segunda completa resultan aplicables al cuadro.



145. Tintoretto *La fragua de Vulcano*.
1576. Venecia, Palacio Ducal,

Estas superficies reflectantes pueden ser planas o curvas. Señala Eco que

“por espejo plano entendemos una superficie que proporciona una imagen virtual, directa, invertida (o simétrica), especular, del mismo tamaño que el objeto reflejado, carente de las llamadas aberraciones cromáticas. Por espejo convexo entendemos una superficie que proporciona imágenes virtuales, directas, invertidas y reducidas; por espejo cóncavo entendemos una superficie que:

a/ cuando el objeto está entre el foco y el observador, proporciona imágenes virtuales, directas, invertidas, ampliadas;

b/ cuando el objeto cambia de posición, del infinito a la coincidencia con el punto focal, proporciona imágenes reales, invertidas, ampliadas o reducidas, según los casos, en puntos diferentes del espacio, que se pueden observar por el ojo humano o recoger en una pantalla”.¹¹

Al margen de estos tres tipos recuerda Eco la existencia de espejos parabólicos, elípticos, esféricos o cilíndricos, que no son de uso común.

Aplicamos el término “virtual” a la imagen especular porque el espectador la percibe dentro del espejo, mientras que éste no tiene ningún “dentro”; de otro lado sólo por comparación con las imágenes virtuales

¹⁰ Eco, Umberto, *De los espejos y otros ensayos*. Ed. Lumen. Barcelona, 2000, p.14.

¹¹ *Ibid.*



podemos denominar “real” a la imagen de un espejo convexo o cóncavo. Asimismo, decimos que la imagen reflejada es “invertida” o “simétrica” porque el espejo refleja congruentemente las cosas que tiene delante, de modo que “refleja la derecha exactamente donde está la derecha”, sin que, a diferencia de lo que ocurre con la cámara oscura, ningún rayo se cruce. De este modo, el espectador ingenuo percibe que el espejo invierte porque se proyecta en la imagen que ve reflejada ante sí, suponiéndose el que está dentro del espejo y antropomorfizando la imagen.¹²

Quizás ayude a comprender algo de la extrañeza que intuimos al contemplar en una imagen una porción de ella que quiere pasar por “espejo” el análisis de Eco sobre la relación entre el universo catóptrico y el *semiósico*, entre la imagen especular y el signo. Por su peculiar naturaleza, en el mundo de los espejos

*“percepción, pensamiento, conciencia de la propia subjetividad, experiencia especular, semiosis, aparecen como momentos de un nudo inextricable, como puntos de una circunferencia a la que parece arduo asignar un punto inicial”.*¹³

La pregunta de si podemos considerar *signo* la imagen especular, (al margen de la cuestión de qué es antes, si ésta o aquél, limitándola al uso que hacen los seres humanos ya adultos, que ya se perciben como sujetos y producen signos), nos conduce a la duda de si debemos hacerla partiendo del espejo o del signo.

Al respecto, comienza Eco señalando la aparente obviedad de que para usar bien un espejo “*hace falta ante todo saber que tenemos delante un espejo*”¹⁴. Precisamente de esta dificultad, y de la ambigüedad que rodea por naturaleza a los espejos, se servirá su representación en el interior de imágenes, para así jugar con las similitudes del espejo y la imagen pintada. No es extraño que la comprensión de su presencia y la extraña relación que mantiene con lo real no sea inmediata. Aunque a una velocidad mucho mayor, hay un cierto parecido en las fases que sigue un adulto al identificar una imagen como especular y las tres fases señaladas por Lacan en la comprensión de la imagen en el espejo en los niños entre los seis y los ocho meses: de confusión con la realidad, de reconocimiento de que se trata de una imagen y, finalmente de identificación de la imagen con la suya. Por ello, para Lacan, “*el espejo es un fenómeno- umbral que marca los límites entre lo imaginario y lo simbólico*”.¹⁵



145. P. de Champaigne *Retrato triple de Richelieu*. 1642. París, Louvre.

A partir de ahí, el espejo dice la verdad. El cerebro interpreta, en tanto que el espejo es fríamente imparcial. Es por esta inhumanidad por lo que nos resultan fiables. Para Eco, nos fiamos de los espejos en tanto que son lo que él denomina *prótesis*, que permiten captar imágenes donde nuestros ojos, sin esa ayuda suplementaria, no llegarían. Con su concurso, no sólo podemos ver mejor el mundo, sino a nosotros mismos tal como se nos percibe desde fuera. En tanto que prótesis, los espejos serían *canales*, “medios materiales que permiten el paso de información”. Esta condición de canal- prótesis puede llevar a

¹² La relativa novedad del fenómeno nos desconcierta. No así la mucho más antigua de descodificar la imagen invertida en nuestra retina, tarea resuelta millones de años antes de la aparición del *homo sapiens*. Vid *Ibid*, p.15

¹³ *Ibid*, p. 12.

¹⁴ *Ibid*, p. 18.

¹⁵ *Ibid*, p. 12.





145 bis. Tiziano *La Prudencia*. 1566,
Londres, National Gallery.

engaños perceptivos, a confusiones derivadas de tomar la imagen por la cosa misma que se refleja.

Igualmente, puede ser posible el engaño tomando por espejo algo que no lo es. Aquí son determinantes las expectativas y el entorno, es decir el contorno o marco que delimita el espejo¹⁶. A lo largo de la historia del arte se ha usado conscientemente esta ambigüedad, del mismo modo que en ocasiones los pintores la han padecido involuntariamente, sea por casualidades formales, sea por carencias técnicas.

El espejo, más que producir un “icono” (“*imagen que tiene todas las propiedades del objeto representado*”), me da un doble, en concreto, “*un doble del campo de estímulos al que se podría acceder si se mirase al objeto en lugar de la imagen refleja*”.¹⁷ Es precisamente esa desconcertante capacidad para borrar las fronteras entre yo mismo y mi reflejo, que se confunden, la que hace que “*la experiencia especular sea absolutamente singular, en el umbral entre percepción y significación*”.¹⁸

Para aclarar esta cuestión, Eco recuerda en la cercanía de la actividad del espejo con la del pronombre personal “yo”, que indica personas distintas en función de quién lo use. Pero debemos asimismo tener presente las diferencias: el espejo requiere en todo momento al objeto para seguir “nombrando”, necesita un “referente de la imagen”. Sería, pues como un nombre propio, pero mucho más exclusivo, de ahí que la imagen especular pueda ser considerada “nombre propio absoluto”, o “icono absoluto”.

Al semiólogo Eco, habiendo definido previamente estas cuestiones, le interesa analizar si la imagen especular es un signo, entendiendo por ello la definición clásica de un *aliquid* que *stat pro aliquo*, es decir “el humo respecto al fuego” de los estoicos. En principio, cualquier cosa puede ser considerada signo de otra, siempre que se trate de un *antecedente* que revela un *consecuente* (entendidos ambos no en sentido temporal), y además ese antecedente esté potencialmente *presente* y sea perceptible, mientras que el consecuente esté necesariamente *ausente*. Además el signo puede mentir, es decir, puede haber antecedentes (simulados) que no revelan verdaderamente sus consecuentes, y ha de referirse a un *contenido*, distinto del referente. Por ello, la relación semiótica “es una ley, que pone en correlación un antecedente *tipo* con un consecuente *tipo*”, y lo hace con independencia del canal o medio en que se produzca o transmita. Finalmente, el signo es interpretable.¹⁹

Ello le sirve a Eco para refutar que la imagen especular sea un signo, pues siempre está presente ante un referente que no puede estar ausente, por lo que es “la relación entre dos presencias”, siendo el objeto causa de la imagen. De otro lado, y este fenómeno está en la base del uso del espejo en imágenes pintadas, se puede mentir en torno a las imágenes especulares (por ejemplo, haciendo pasar por tales las que no lo son), pero no con ni por medio de ellas. Asimismo, no se pueden poner en relación con un *contenido*,

¹⁶ Eco señala el ejemplo de una película de los hermanos Marx en la que Groucho se mira en lo que cree un espejo, que resulta ser sólo un marco vacío tras el que está Harpo, que lo imita. Vid *Ibid*, p. 20.

¹⁷ *Ibid*, p.21.

¹⁸ *Ibid*, p.21.

¹⁹ *Ibid*, p.27.





sino sólo con su modelo, del revés, por lo que no posibilita una relación abstracta entre *tipos*, sino sólo concreta, entre *especímenes*. Finalmente, esta imagen, que no es independiente del medio o canal que la transmite, sino que forma un todo con el espejo, no es interpretable (por un lado, porque implicaría alterarla esencialmente, por otro, porque carece de contenido).

Pese a todo, habría casos en que el uso de espejos origine procesos que pueden ser definidos como *semiósicos* (entendiendo por tales, siguiendo a Peirce, los fenómenos en los que entran en juego un signo, su objeto o contenido y su interpretación). Así ocurre con los espejos deformantes. Si no sabemos que lo son, originan engaños perceptivos. Si lo sabemos, suspendemos voluntariamente la incredulidad, renunciamos a la reconstrucción mental de la corrección de la forma, y disfrutamos de un mundo paralelo, en un juego estético, no estrictamente *semiósico*. Pero, paralelamente, saber que nos hallamos ante un espejo implica que lo leamos como “verdad”, haciendo un esfuerzo para “descodificar” la imagen percibida, tarea que convierte en ambiguos los límites entre lo especular y lo *semiósico*, debido al canal por el que se transmite la imagen.

Otro caso sería el de “puestas en escena” que se transmiten a través de un medio (el espejo), que garantiza la fidelidad de la imagen, pero no puede decir nada sobre la sinceridad de la escena que está reflejando “sinceramente”. En estas *puestas en escena procatóptrica*, “*todo el discurso semiótico se desplaza de la parte especular a la puesta en escena*”, lo que sugiere que también puedan existir una

“gramática de encuadre y una técnica de montaje catóptrico. El uso de los espejos como canales puede permitir la puesta en escena, el encuadre y su respectivo montaje, artificios semióticos todos ellos (...). Lo que permanecería inalterable sería la naturaleza asemiósica de las imágenes especulares, siempre ancladas causalmente a su referente”.²⁰

Al hacerlo en la realidad, está el límite que supone que no pueda separarse lo que muestra la imagen de sus referentes causativos, “*lo que haría que se quedara a medio camino entre semiosis y especularidad, entre simbólico e imaginario*”.²¹

Obviamente, esto se ve alterado en la representación, en una imagen, de espejos que muestran (o no) imágenes. Conservan la riqueza de significado y de ambigüedad que asociamos al espejo, pero sin las implicaciones de los espejos reales, pues, al quedar congelada la imagen reflejada, parte o la totalidad de las circunstancias que impedían que la imagen especular se convirtiera en signo, desaparecen, al tiempo que se convierten en signos que presentan, respecto al resto de la imagen, un carácter de “infiltrado”.

En el caso de la imagen fotográfica (que a su vez guarda un parecido con la imagen especular, aunque se trate más bien de una “impronta” o “huella”, que traduce los rayos luminosos a otra materia) de un espejo, podemos por fin separar antecedente y consecuente, (aunque no la relación causal).



146. Ubaldo Gandolfi, *Retrato del artista con el comitente y su familia*. San Francisco, De Young Memorial Museum.

²⁰ *Ibid*, p. 32.

²¹ *Ibid*, p. 33.





Por su parte, las imágenes pintadas son “espejo” también de lo real, pero fruto de un proceso enteramente diferente. Si bien en ocasiones tratan de aparentar que no hay tal diferencia, disfrazándose de “ventanas” que muestran las cosas “tal cual son”, en ellas es consustancial un proceso de interpretación. Al contemplarlas, el espectador sabe que, pasando por encima de las aparentes similitudes con el espejo real, se encuentra ante algo distinto. Sin duda es verdad lo que indica Eco en el sentido de que el “temible” espejo, reflejado, “*se convierte en fantasma de sí mismo, caricatura, irrisión, recuerdo*”, pero también es una parte del cuadro que comparte realidad (y libertad, y capacidad signica) con el resto de las partes que lo integran, al tiempo que se presenta disfrazado de esa otra imagen, la especular, misteriosa e irreducible.

Desde el punto de vista de los ricos contenidos asociados al espejo, la conocida idea platónica, que recordábamos más arriba, por la que la naturaleza del mundo es especular, reflejo de otro más real y de mayor entidad, adquiere matices nuevos en el entorno neoplatónico. Para Plutarco, es el Sol el que refleja la imagen concreta del Dios invisible. Por su parte, Filolaos, un pitagórico del siglo IV de nuestra era describe al Sol como

*“un disco de cristal que recibe el brillo del fuego cósmico y nos devuelve la luz; aunque se distinguen tres partes en el cielo: primero el fuego celeste, luego su brillo y la reflexión semejante a la de un espejo; por último, los rayos del sol que se dispersan mediante ese espejo sobre nuestra tierra: esta reflexión es lo que llamamos sol y no es más que la imagen de una imagen”.*²²

Precisamente de este mito del espejo solar se sirve Durero en un grabado, mostrándolo sostenido por Apolo, dios de la luz y del sol para los pitagóricos y los platónicos, y haciendo que en él se refleje su nombre, APOLO, con letras invertidas.

Tal como recuerda Baltrusaitis, esta idea neoplatónica del mundo como un espejo divino aparece en dos ocasiones en las *Epístolas a los Corintios* de san Pablo:

1: En I COR, 13.12 indica que “*ahora vemos (a Dios) en (por medio de) un espejo, en enigma (enigmático), pero entonces (cuando lo que es perfecto llegue, lo) veremos cara a cara.*”

2: En II COR, 3.18. Tras señalar que los hijos de Israel no podían soportar mirar a Moisés cuando éste descendió del Sinaí, con la frente brillante por la gloria divina, por lo que éste se cubrió con un velo, continúa san Pablo que “*el velo aún no se ha levantado, pues sólo en Cristo desaparece*” (II Cor, 3,14) y que “*cuando se convierte al Señor se arranca el velo*” (II Cor, 3,16). Y concluye “*Mas todos nosotros, que con el rostro descubierto reflejamos como en un espejo la gloria del Señor, nos vamos transformando en esa misma imagen, cada vez más gloriosos. Así es como actúa el Señor, que es Espíritu*”.

Puede entenderse que estos versículos se refieren sólo a nuestra comprensión de Dios, o bien a la de la visión general del mundo. Nicolás de Cusa, en su *De docta ignorantia* interpreta estos pasajes en el sentido de que

*“Todos nuestros doctores más sabios y entendidos están de acuerdo al afirmar que las cosas visibles son imágenes verídicas de las cosas invisibles y que puede verse al Creador en sus creaciones tan claramente como si estuviera en un espejo y en un enigma.”*²³

²² Cit. Baltrusaitis, J, *op. cit.*, p.71.

²³ *Ibid*, p.75.





Abundantes vestigios de este criterio, que interpreta el mundo de modo que en él, producto de la inteligencia infinita de Dios (como en la Sagrada Escritura a ojos de los cabalistas), la probabilidad del azar queda anulada, han sido rastreados por Jorge Luís Borges en *El espejo de los enigmas*²⁴. Ahí recuerda que de Quincey postula que

*“hasta los sonidos irracionales del globo deben ser otras tantas álgebras y lenguajes que de algún modo tienen sus llaves correspondientes, su severa gramática y su sintaxis, y así las íntimas cosas del universo pueden ser espejos secretos de las mayores”*²⁵,



147. Caspar David Friedrich. *Paisaje de invierno con iglesia*.
1811. Dortmund, Museum für Kunst.

y que León Bloy, en una carta escrita en diciembre de 1894 comenta en relación a estos versículos: *“Todo es símbolo. Hasta el dolor más desgarrador. Somos durmientes que gritan en el sueño.”*²⁶

Esta prestigiosa doble genealogía, neoplatónica y paulina confiere el espejo un repertorio de connotaciones salvadoras. En *De especulorum symbolis*, de Cesi (1636)²⁷ se identifica al espejo con Cristo, pero es además símbolo de las Sagradas Escrituras, del verbo Eterno, de las visiones proféticas, de la vida de Jesús, de la razón que descubre a Dios y de las creaciones aparentes, por medio de referencias que se extienden desde los Padres de la Iglesia hasta los teóricos barrocos. Con tales afinidades positivas no podía tardar el que también se instituyera en emblema mariano. Así, uno de los símbolos de la Virgen será el *Speculum sine macula*, y el espejo se convierte en versátil herramienta alegórica. De este modo, los ojos de María son espejos, y ella misma es un espejo cristalino. La mentalidad medieval, proclive a explotar las analogías entre las partes reales del elemento simbólico y las cualidades de lo simbolizado, asocia el cristal y el plomo de los que el espejo está compuesto con virtudes que se encarnan en la Virgen, simbolizando *“el cristal la virginidad, el plomo la ductilidad, su color ceniciento, la humildad”*.²⁸ En *La zarza ardiente*, de Nicolás Froment (1472, Catedral de Aix-en-Provence), el autor presenta al Niño Jesús mirándose en un pequeño cristal redondo, simbolizando al espejo divino, que muestra al tiempo a Jesús y a la Virgen.

Hemos visto cómo para Platón y para el cristianismo el hombre está hecho “a imagen de Dios” (señala Steiner que, más exactamente, *“como imagen del radiante y torturado Hijo”*²⁹), de modo que en el esfuerzo re-creador humano parece inmediata la imitación que toma al hombre y la naturaleza como modelos. Toda imagen figurativa tiene algo de especular. El espejo dentro de la imagen (espejo a su vez), nos

²⁴ Jorge Luís Borges, *El espejo de los enigmas*, en *Otras inquisiciones*, p. 119-124.

²⁵ De Quincey, *Writings*, vol I, p. 129, Cit. *Ibid*, p.120.

²⁶ Cit. *Ibid*, p. 122

²⁷ Baltrusaitis, J, *op. cit*, p.83.

²⁸ *Ibid*.

²⁹ Steiner, G. *Gramáticas de la creación*, p. 81





refleja. Al respecto, indica Steiner que “*toda una ontología del reflejo (“lo especulativo”) y de la imagen se desarrolla alrededor de los intentos por expresar, aunque sólo sea de forma tangencial, lo indecible*”.³⁰ Junto a esta cualidad para expresar lo misterioso y lo inalcanzable, el espejo es también un instrumento que muestra con precisión, que analiza con máximos detalle y rigor. “*Alegoría de la visión exacta, el espejo lo es igualmente de la visión y del trabajo de la mente examinando atentamente los datos de un problema. Reflectare, ¿no significa “enviar hacia atrás”, “reflejar” y “reflexionar-meditar”?*”³¹

Semejante conjunto de analogías sagradas ennoblecedoras del espejo no podía dejar de ser recogido por el universo renacentista. Así, Lomazzo cita largamente la teoría de Marsilio Ficino sobre la belleza divina reflejándose en los ángeles y en las almas, hasta tomar forma en cuerpos y cosas adecuadamente armonizados, teoría no muy atendida en el febril momento creativo de la Florencia en la que se produjo, pero que es determinante en el Manierismo³². Esto aparece impregnando el Soneto CIX de Miguel Ángel: “*Y Dios no me muestra su gracia en otro sitio/ más que en algún bello y mortal velo/ y ése sólo amo, porque en él se refleja.*”

Pero, junto a ello, el Renacimiento traslada la antigua cualidad del espejo, como traductor del mundo trascendente por medio del mundo físico, a la de intérprete de éste por medio del arte. En este sentido, iniciando un proceso de secularización de la idea, se manifiesta reiteradamente Leonardo da Vinci:

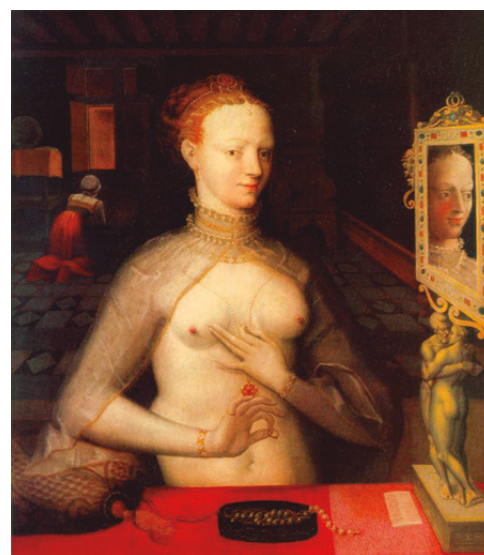
“*Cuando quieras comprobar si tu pintura se corresponde exactamente con el cuerpo que copiaste del natural, toma un espejo y haz que en él se refleje la cosa real. Compara entonces la imagen reflejada con tu pintura y considera si el sujeto de ambas imágenes guarda en ellas la debida conformidad.*”³³

Esta utilidad práctica del espejo como guía para el pintor, que puede ver en ella la realidad fielmente traducida a un plano, es igualmente enaltecida por Filarete, quien en su *Tratado de Arquitectura* indica, explicando el método de Brunelleschi:

“*Si quieres representar todas sus cosas siguiendo otro camino, más fácil, toma un espejo y mantenlo frente a la cosa que quieras hacer. Mirando al espejo verás los contornos de la cosa más fácilmente, y así para las cosas que estén más cerca de ti, mientras que la que estén más alejadas te parecerá que disminuyen progresivamente*”.³⁴

- Espejos planos

Si bien históricamente los primeros espejos no poseen la cualidad de reflejar con exacta identidad invertida la realidad que enfrentan, siendo superficies metálicas bruñidas que muestran imágenes mágicamente similares al mundo, pero deformes, las características universales de sorprendente reproducción de la realidad que asociamos al concepto “espejo” se corresponden desde el principio con los espejos planos. Acostumbrados a la existencia del espejo, hemos perdido de vista su naturaleza inquietante, que motivó que Apuleyo fuera acusado de magia por poseer uno. Éste se



148. Escuela de Fontainebleau. *Diana de Poitiers*. Galería de Arte de Basilea.

³⁰ *Ibid*, p.70.

³¹ Baltrusaitis, J, *op. cit.*, p. 9.

³² Cfr. Valverde, J.M, *Breve historia y antología de la Estética*, p.105.

³³ Da Vinci, Leonardo, *Tratado de la pintura*. Ángel González García, Ed. Editora Nacional, Madrid, 1980. N° 518, p.374.

³⁴ Filarete, *Tratado de Arquitectura* fol. 178 v-179 r, Cit. Damish, H. *op. cit.*, p. 68.





defendió argumentando que el espejo, por su capacidad para capturar las imágenes, supera a la arcilla, que está falta de energía, al mármol, que carece de color, al cuadro pintado, que no tiene ni cuerpo ni volumen, y sabe aprehender mejor que cualquier otro objeto el movimiento de la imagen en todos sus detalles. De todas estas razones se sirve Apuleyo en su *Apología del espejo* para enaltecer a éste por su capacidad “*para dar la semejanza, el cuidadoso pulido y el creador resplandor del universo*”.³⁵

Realmente, esto todavía no era así. Los primeros espejos medievales eran ampollas rellenas de mercurio, antes de que fuera posible extender el azogue sobre la superficie de un casquete esférico de vidrio. No está clara la procedencia del espejo. Mientras que Chastel sostiene que durante mucho tiempo fueron de fabricación alemana, luego francesa y sólo finalmente italiana,³⁶ para Brusantin,

“la elaboración de los espejos, junto con el imprescindible tratamiento del vidrio, es inicialmente una producción exclusivamente veneciana, orientada progresivamente durante el siglo XVII a la fabricación de espejos convexos y planos”,³⁷

siendo también veneciana la invención de los espejos planos. Así, no sorprende que Durero utilice por primera vez un espejo plano en el *Autorretrato* (1498) que se conserva en el Museo de Prado (II. 334), pintado inmediatamente después de su primera estancia en Venecia, a diferencia de los dibujos de la Albertina de Viena o el Metropolitan de Nueva York, o el autorretrato del Louvre, realizados todos ellos con espejos convexos. Previamente, Jean Fouquet había pintado su retrato en un medallón esmaltado, imitando un espejo, lo que sería, según Chastel, “*el primer autorretrato independiente de la historia de la pintura*”.³⁸ Dada la importancia del invento, Venecia conservó la patente hasta la época de Luís XIV, como una de las más preciadas fuentes de riqueza de la que disponía.

Aprovechando la similitud entre el modo en el que la realidad se comprime en un espejo plano y el objetivo del pintor, Leonardo indica la utilidad de los espejos de cara a comparar lo pintado y lo real:

*“Pues si ves que el espejo, por medio de líneas, sombras y luces, te presenta los cuerpos como en resalte, tu pintura, que dispone de colores, sombras y luces más intensos que los del espejo, aún podrá seguramente, de saber tú combinar todo esto con acierto, parecer una escena natural relegada en un gran espejo”*³⁹.

Este criterio se irá generalizando, y siguiendo esta recomendación, Charles Alphonse du Fresnoy señalará en el siglo XVII que los artistas no tienen mejor maestro. Además, dada la similitud entre lo que el espejo muestra y lo que el pintor persigue, Leonardo identifica al espejo plano con el cuadro:

“Al espejo (un espejo plano sin duda) has de tener tú por maestro, porque sobre su superficie mucho se asemejan los cuerpos a la pintura”.⁴⁰

Pero Leonardo va más lejos, y después de considerar al espejo instrumento de análisis de la realidad, y de identificar al espejo con el cuadro, hace lo propio con la mente del pintor:

*“El espíritu del pintor debe ser igual a un espejo, que siempre se transforma en el color del objeto que tiene delante”*⁴¹.

³⁵ Baltrusaitis, J, *op. cit*, p.10.

³⁶ Chastel, André, *El mito del Renacimiento, 1420-1520*. Skira, Ginebra, 1969, p. 121.

³⁷ Brusantin, Manlio, *Historia de las imágenes*. Julio Ollero Editor. Madrid, 1992, p. 46.

³⁸ Chastel, *op.cit*, p. 121.

³⁹ Leonardo, *op. cit*, p.374.

⁴⁰ *Ibid*.

⁴¹ Cit. Alpers, S, *op.cit*, p.88.





Finalmente, el recorrido circular iniciado en la realidad, a la cual refleja el espejo, que sirve de guía al cuadro, que convierte a éste en espejo, y hace espejo a la mente de su autor, se cierra al reflejarse esa nueva realidad, pintada, en un espejo. Para el tratadista Federico Zuccaro, el reflejo de los cuadros en un espejo no mostraba sus “*formas materiales y en sustancia*”, sino sus “*formas espirituales*”, y podía usarse como metáfora del *disegno interno* frente al *disegno esterno*.⁴²

Para el pintor, pues, el espejo es a la vez recurso instrumental, modelo y competidor avanzado, y recurso expresivo, protagonista de su arte. Estas tres características estarán presentes, de modo más o menos claro, en el uso que haga del espejo. Si bien en ocasiones, especialmente en el sofisticado entorno conceptual del barroco, el pintor explota esas posibilidades con un diestro control de su rica pero peligrosa herramienta, otras veces parece verse superado por algo cuyas potencialidades formales y simbólicas requieren una fina comprensión para no producir en el espectador la vaga impresión de estar ante oportunidades perdidas, aciertos que no llegan a consumarse. En la Galería de Arte de Basilea se conserva una tabla de la Escuela de Fontainebleau en la que se retrata a *Diana de Poitiers*, un retrato doble, integrado en la recurrente moda francesa del cuadro galante (II. 148), donde la protagonista se muestra al espectador casi frontalmente, aunque ligeramente esquinada, de tres cuartos. Ricamente enjoyada, la amante de Enrique II tiene a su lado, en el borde derecho del cuadro, un espejo oblicuo al espectador, cuyo marco, muy historiado, sigue la misma regla de perspectiva, forzosamente exagerada, del resto del cuadro, con lo que evita la similitud con el formato “continente”.

El autor, llegado a este punto, parece algo desbordado. Por razones de composición ha bajado la altura del espejo, de modo que, perpendicular al suelo como está, no podría reflejar el rostro entero de Diana, sino sólo a partir de los ojos, y encuentra un cierto equilibrio en otro rectángulo, esta vez a la izquierda, una ventana abierta que recibe una tenue luz artificial exterior. Hecha esta salvedad, la efigie reproducida en el espejo es casi idéntica a la que se nos muestra fuera de él, aunque sea la de la otra mitad simétrica de la cara. El pintor no muestra a la retratada de un modo más completo, aunque se intuye que quizá esa era su intención, para así enriquecer formalmente el cuadro y cumplir al tiempo con la finalidad que lo motivó: cantar la belleza de la favorita del rey. A cambio, duplica la cabeza, descentrando y desordenando la composición, lo que le lleva a recurrir en el lado izquierdo a un contrapeso visual y vagamente moralizante: una muchacha hacendosa se arrodilla ordenando un arcón y, sobre su cabeza, una ventana abierta al fondo sirve de eco del hueco del espejo. De modo muy diferente, éste está sostenido por un grupo escultórico, una pareja de amantes de metal, que, abrazados, van a besarse, recordándonos así qué función desempeñaba la protagonista en la Francia de la época.

Ante la novedad del espejo, el pintor renacentista no se limita a usarlo puntualmente para mostrar una vista complementaria a la que evidencian naturalmente los objetos en el cuadro. Fascinado ante las posibilidades que entraña un instrumento multiplicador de las caras que pueden mostrar las figuras, el artista se sirve del espejo a la vez como apoteosis de las facultades descriptivas de la orgullosa pintura y como demostración de que ésta, pese a limitarse a la ficción sobre un plano, no cede ante la escultura en cuanto a la multiplicidad de aspectos representados.

En su *Dialogo di Pittura*, publicado en 1548, Paolo Pino describe un cuadro perdido de Giorgione, con intención de reivindicar la supremacía de la pintura respecto a la escultura y contradecir la supuesta inferioridad de aquélla derivada de su limitación a reproducir una sola vista de un objeto en un cuadro:

“*Me habéis dado plena satisfacción, y, si mi memoria conserva vuestro razonamiento, cerraré la boca a*

⁴² Stoichita, V, *Imago regis: Teoría del arte y retrato real en Las Meninas de Velázquez*, en *Otras meninas*, p. 202.





los que quieran defender la escultura, como de otra forma ya los confundió Giorgione de Castelfranco, nuestro celebrísimo pintor, tan digno de honor como los antiguos, quien, para perpetua confusión de los pintores, pintó en un cuadro un san Jorge, armado, de pie, apoyado sobre una lanza, con los pies en el mismo borde de una fuente limpia y clara en que se reflejaba toda su imagen en escorzo hasta la cabeza, y había dibujado también un espejo apoyado en un tronco que reflejaba toda la imagen de espaldas, y un costado. Fingió un espejo en la otra parte, en el que se veía un costado de San Jorge, para representar así que un pintor puede representar íntegramente una figura en una sola mirada, mientras que un escultor no puede lograrlo, y la obra (de Giorgione) era perfecta en los tres componentes de su pintura: dibujo, invención y color.”⁴³

Asimismo, Vasari describe otro cuadro de Giorgione de naturaleza similar, un desnudo colocado de espaldas al espectador, y que se mostraba a éste con los mismos artificios, fragmentario, pero, finalmente, completo como una unidad. A su vez, Giorgione variaba en estos (o este, pues tanta reiteración es sospechosa) cuadros una idea ejecutada por Van Eyck en otra tabla igualmente perdida (peculiar destino que parece cumplirse en estos precursores renacentistas de la ambición totalizadora del cubismo), que representaba a una mujer en su baño reflejada en un espejo. Relata Bartolomeo Facio en su *Liber de viris illustribus* (1454-55) que esta obra, perteneciente a la colección de Ottaviano de la Carda, mostraba a una serie de

“mujeres de una extraordinaria belleza que salen del baño, púdicamente recubiertas con lienzo fino las partes más íntimas de sus cuerpos; y de una sola de ellas no ha mostrado más que la cara y el pecho: pero entonces, ha representado la parte posterior de su cuerpo en un espejo que pintó sobre el muro opuesto, de modo que se puede ver tan bien su espalda como su pecho”.⁴⁴



149. G. Savoldo *Retrato de Gastón de Foix*. 1529. París, Louvre.

Podemos asimismo contemplar una yuxtaposición de vistas similar, que da lugar a un efecto semejante de tridimensionalidad, en el *Retrato de Gastón de Foix*, de Giovanni Girolamo Savoldo (París, Louvre, **II.149**), donde el audaz guerrero es presentado entre dos espejos y una brillante armadura, despliegue de materiales reflectantes que inundan literalmente la superficie pintada con su expansiva presencia. Todos estos efectos persiguen algo cercano a la naturaleza acumulativa de la visión de las cajas perspectivas, a las que Alpers considera “*secuencias abiertas de espacios vistos sucesivamente*”⁴⁵, disponiéndose como un desplegable que mostrara una ordenada sucesión de perfiles de un sólo ser, tal como sería percibido simultáneamente por varios observadores, permitiendo así la sugestión de que el plano pintado proporcione al mismo tiempo lo que la escultura sólo permite sucesivamente.

⁴³ Cit. Brusantin, M, *op.cit.*, p. 55.

⁴⁴ Cit. Bozal, V, *Van Eyck*, p.69.

⁴⁵ Alpers, S, *op.cit.*, p. 106.





Pocas veces es tan evidente para el pintor la cercanía entre el cuadro y el espejo como cuando se autorretrata, es decir, cuando se propone no tanto de que su cuadro sea espejo del mundo como que lo que le muestra el espejo se haga cuadro. Esto es válido tanto para el autorretrato que “sólo” muestra la efigie real, como para el que, haciéndolo, busca remitir a otra cosa - así el *Autorretrato con pelliza* (1500. Munich, Alte Pinakothek), de Durero, trasunto del contenido del manto de la Verónica-, o para el autorretrato simbólico, como el caso de Gaspard Masery, que en *El pintor y la muerte* (1559. Chambéry, Musée des Beaux-Arts) se representa pintando su retrato en una tela colocada sobre su caballete. Así, en opinión de Pedro Azara,



150. Tiziano. *Mujer joven peinándose*.
1515, París, Louvre.

“el cuadro que pinta actúa como un espejo y revela la verdad: sobre la superficie de la tela sólo se inscribe el retrato de la muerte (de un muerto viviente que lo mira fijamente).”⁴⁶

El mundo flamenco incorpora profusamente en sus cuadros imágenes reflejadas, si bien, como veremos, las superficies que las originan suelen ser curvas, por limitaciones técnicas en su elaboración. Las posibilidades reductoras y multiplicadoras que ofrecen los espejos fueron aprovechadas con avidez en los Países Bajos, donde son vistos como valiosas excusas para su gusto por la representación. Frente a esto, tal como indica André Chastel,

“ese interés por los reflejos, por las sorpresas de luz, por la misteriosa conmoción del espacio reducido e invertido por el espejo, no fue compartido por los italianos, demasiado atentos a la plenitud del efecto, al valor constructivo de los tonos”.⁴⁷

Por ello, a diferencia de la propensión nórdica hacia el detalle, que implica una atención superlativa a cada parte aún a riesgo de perder la atención del conjunto, el espíritu tectónico del arte italiano contemporáneo persigue efectos ante todo de eficacia compositiva, que hacen que muchas veces el espejo interese más como contorno en el interior de un lienzo, o como abstracta referencia conceptual a una superficie portadora de imágenes semejantes a las del cuadro, que como protagonista específico con un contenido particular, digno de atención al representarlo y que interactúa con el conjunto. Así, la luz, para los italianos, ante todo “*sigue siendo una fuerza organizadora, destinada a consolidar los ritmos del espacio*”,⁴⁸ mucho más que un detalle aislado cautivador de la atención o que, sumado a otros, organice un todo integrado por miríadas centelleantes.

La riqueza de referencias que incorpora el espejo permite invadir el cuadro de una intensa carga de significados, no siempre claros. Tal como indica J. Gállego, Cesare Ripa relaciona el espejo en su *Nueva Iconología* (1618) con el “*Ammaestramento*”, la “*Apprensiva*”, el “*Disegno*”, la “*Operatione perfetta*”, el “*Origine dell'Amore*”, la “*Prudenza*” y la “*Scienza*”.⁴⁹ Resulta inesperado que no lo haga de la “*Vanitas*”,

⁴⁶ Azara, P, *op.cit*, p. 94.

⁴⁷ Chastel, A. *El Mito del Renacimiento*, p.121.

⁴⁸ Id

⁴⁹ Gállego, J, *op.cit*, p.104.





pues espejo y vanidad suelen asociarse. Podemos comprobar tanto la presencia de este discurso ético (ambiguo, pero implícito al espejo), como el uso del espejo a modo de elemento organizador del cuadro, en el lienzo de Tiziano Vecellio *Mujer joven peinándose* (1515, París, Louvre, **II.150**), considerada también una “*Alegoría de la Vanitas*”. En él, la protagonista, quizá Laura de Dianti, amante de Alfonso I de Ferrara, está apoyada en un alfeizar minúsculo, que hace que la imagen se retrase entera respecto al Plano del Cuadro. La única razón que lo explicaría es la de querer mostrar su mano izquierda, que sostiene un bote de ungüento, reforzando la diagonal ascendente, hacia su mano derecha y la cabeza en penumbra del hombre, quizá Alfonso I, que sujeta el espejo. Éste tiene una forma ovalada y refleja sólo la cabeza, vista desde atrás, y la espalda, en un contraluz de la ventana, como si el espejo fuera el debelador de la verdad de la retratada, que queda así reducida a un fragmento esquivo, indicio de su banalidad. Pero esta lectura tendría algo de contradictorio con la complicidad del pintor en el placer estético de retratar a la muchacha, que se evidencia en la proliferación de opulentas formas ovaladas, de las que el espejo sería un eco amplificado. Así, la utilidad del espejo sería más bien compositiva, sin que se pueda excluir que Tiziano lo haya incluido por motivos simbólicos o, más sencillamente, para crear un efecto de indefinición, de inquietud y de misterio.

Igualmente atento a contenidos simbólico-éticos y al uso compositivo del espejo como imagen dentro del cuadro, Tintoretto hace un uso distinto del espejo en *Venus, Vulcano y Marte* (1551, Munich, Alte Pinakothek, **II.151**), donde representa a la diosa engañando a su marido, Vulcano, con el dios de la guerra. Esta anécdota se convierte en una refinada reflexión sobre lo que se muestra y lo que se oculta, en la realidad y en la pintura y, con ello, sobre las posibilidades de aprehensión de la verdad por medio de los signos sensibles, así como de la necesidad de ordenarla para hacerla inteligible. En el primer plano del cuadro el pintor nos presenta a Venus, que parece estar dejándose ver por Vulcano incluso de manera más completa de lo que Tintoretto se la muestra al espectador. Pero ahí se acaba lo que el viejo dios ve -sabe-, ignorante de que Venus, cuanto más muestra, más esconde. Obsesionado por el objeto de deseo que centra su atención, no repara en la traición que anuncia la figura tumbada de Cupido dormido⁵⁰, dispuesto con el brazo levantado a modo de burlón eco del gesto de Venus, y perpendicular a ésta como uno de los elementos que compensarán su frontalidad en el cuadro, dándole profundidad. Y menos aún repara el viejo mirón en la cabeza del escondido Marte, que aparece bajo la cama para cruzar con la diosa tumbada una mirada cómplice por debajo del brazo levantado de Vulcano.



151. Tintoretto. *Venus, Vulcano y Marte*.
1551, Munich, Alte Pinakothek.

Por este acto de levantamiento, el dios quiere desvelar, pero, en su ingenua confianza, lo esencial se le escapa. De modo paralelo, el brazo que levanta Venus retira también el velo que la cubre, pero, al distraer la mirada de Vulcano, en la práctica desvela para ocultar. El espejo, mudo, no añade nada de claridad al que no sabe mirar. A diferencia del espejo, el perro colocado a los pies de Venus, sí ha descubierto la cabeza del amante, simbolizando con ello los límites de la percepción racional.

⁵⁰ Eco, según Chastel, del Cupido elaborado por un joven Miguel Angel para hacerlo pasar por una obra antigua desenterrada, (*Fables, Formes, Figures*, p. 61.)





Vulcano, absorto, hace un gesto que le distrae; Venus, ladina, uno que engaña, pues, aparentando mostrar, oculta. Algo similar hace el espejo, que ni al traicionado dios, ni a nosotros, espectadores, nos desvela nada. Con ello, el pintor parece proponer una visión escéptica de nuestra percepción del mundo, amenazada por el engaño, al tiempo que sobre la posibilidad de reflejarlo con acierto por parte de imágenes que, como las especulares, deberían hacerlo. Pero, al tiempo, Tintoretto sabe que esa tarea de desviar y dirigir la mirada, de mostrar algo para ocultar algo, es la tarea del pintor. Venus es el pintor, que vela y desvela a conveniencia. La pintura no es el espejo colocado ante la realidad, sino la sabia manera de disponerla, mostrando y ocultando según interese. Es ley de vida que vivimos en un mundo de apariencias, un mundo que el pintor es capaz de mostrar, no reproduciéndolo pasivamente, como haría el espejo, sino conformándolo activamente con su arte. De este modo, el verdadero espejo es uno ficticio, invisible y perpendicular al cuadro, por el que, al mirarse en él, Venus se convierte en Marte, para engañar eternamente a Vulcano como el pintor consciente de su arte embauca cautivadoramente al espectador felizmente ingenuo.



152. Tintoretto. *Susana en el baño* .
1557. Viena, Kunsthistorisches Museum.

De nuevo juega Robusti con lo que se muestra y lo que se oculta, como emblema del poder demiúrgico del pintor, en *Susana en el baño* (1557. Viena, Kunsthistorisches Museum.

II.152). En el lado derecho del cuadro, la casta Susana ha terminado de lavarse. Sólo su pierna izquierda permanece bajo el agua, sobre cuya oscura superficie se forma, a partir del punto de contacto, un reflejo que no podemos ver de la joven desnuda. Al tiempo, la muchacha se contempla en un espejo que, de modo similar al agua, apenas nos muestra nada. Pero sí la vemos a ella, espléndida, ocupando el lado derecho del cuadro, decidida a remarcar la línea que une la mitad inferior del cuadro con el vértice superior derecho. Frente a ella, un problemático “muro vegetal” parece estar para hacerla creerse a salvo de miradas indeseables. Pero lo cierto es que esa frágil e ingenua separación es ineficaz, y que el espectador vea a dos viejos mirones asomándose tímida y trabajosamente le hace reparar en que, si Susana no desea ser vista, ante todo, la superficie del cuadro debería ser opaca, mientras que es por definición lo contrario (en este sentido, con independencia de Alberti): una ventana al mundo pintado.

Y sin embargo, indudablemente, Susana está puesta ahí para ser vista. Y si sabe que el espectador del cuadro es libre para verla, en el fondo no puede preocuparle que, además, la vean a escondidas. Se sabe que el cuadro estaba en casa de un pintor, Nicolás Ranieri, y la descripción que hace en 1642 Ridolfi, uno de los primeros biógrafos de Tintoretto, cuando la ve ahí es:

*“Susana en el baño, al natural, y uno de los ancianos echados por tierra oculto entre unas matas, que le está observando, muy gracioso, y su compañero asomando a lo lejos, en un jardín”*⁵¹.

Resulta interesante que le parezca risible la situación del pobre viejo que se arrastra para tratar de ver lo que nosotros vemos cómodamente. Más aún: malvadamente, Tintoretto ha dispuesto que, al inclinarse

⁵¹ Nieto Alcaide, V, *op. cit.* P. 92.





sobre sí, la joven resulte tapada si se la contempla desde el punto de vista de sus tímidos admiradores, y que sólo se muestre por completo al espectador.

Hay algo de imagen especular del espectador en la franja vertical izquierda del cuadro, donde se asoma el *voyeur* en cucullas. Y algo de cuadro tapado, opacado o censurado en el panel vegetal que trata de superar. El conjunto, sumamente extraño, es, bien mirado, una visión de perfil del acto de representar, corte similar al que hace Durero en la serie de grabados en los que representa mecanismos de dibujo (**II.450**). Pero aquí, bromistamente, Tintoretto parece primero haber amenazado al espectador con privarle de la imagen, de modo que, aunque se esforzara como hacen los viejos en los extremos del panel, no conseguirían ver nada, para, finalmente, girando noventa grados el punto de vista, mostrar a su cómplice Susana, recordándonos que de él depende que podamos ver lo que vemos y que la visibilidad y la transparencia del cuadro es la excepción milagrosa en medio de la opacidad del muro vegetal, del agua que no alcanza a reflejar e, incluso, del mudo espejo.

Lógicamente, el recurso al espejo como herramienta para expresar ambigüedad y reflexionar sobre las capacidades de la imagen y de la visión misma no podía dejar de ser ampliamente aprovechada en el mundo barroco, que encuentra en esas posibilidades un medio idóneo de expresión de sus inquietudes. Para ello resultará muy adecuado el tema renacentista de la Venus a la que se contrapone con un espejo, presentando así en paralelo la belleza presente en la naturaleza y un instrumento que lleva implícita una reflexión sobre la misma. En *Venus y Cupido* o *Venus del espejo* (hacia 1615. Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, **II.153b**), variación sobre el tema del *Aseo de Venus* atribuido a su admirado Tiziano (1555. Washington, National Gallery of Art, **II.153a**), Rubens dispone junto al gesto de la joven diosa,- que se tapa ante Cupido, pero se descubre ante el espectador-, el espejo, un rectángulo luminoso en medio de la oscuridad que sujeta oblicuamente Amor. Este espejo deja ver sólo una parte de lo que ella ve, y esa parte le devuelve al espectador la mirada que éste dirige a Venus. Así, el cuadro constituye una reflexión sobre la naturaleza de la imagen,- que a la vez que muestra, oculta-, y sobre sus limitaciones, resultando incapaz incluso para el Homero de la pintura, como llamó Delacroix a Rubens, de recoger más que una pequeña porción de la riqueza y la belleza de la realidad.



153a. Tiziano. *Venus y Cupido* o *Venus del espejo*. 1555. Washington, National Gallery of Art.



153b. P.P. Rubens. *Venus y Cupido* o *Venus del espejo*. 1615. Madrid, Museo Thyssen.





Semejante ambigüedad, entre el éxito y la derrota, nuevamente se convierte en el tema de la *Venus del espejo* o *Venus y Cupido*, de Diego Velázquez, (1648, Londres, National Gallery, **II.154**), donde el pintor sevillano combina el tema del aseo de Venus y la Venus recostada, ambos tratados por separado por Tiziano, mostrando un eco de esa aparente impotencia del arte presente en Rubens. Para ello, Velázquez juega con el contraste de mostrar al espectador la totalidad del desnudo de espaldas, ocultándole en cambio la parte frontal, razón por la que una de las interpretaciones que se han dado al tema es considerarlo como un emblema del Amor atado a la imagen de la Belleza, que sólo piensa en ella y da la espalda al espectador. Con todo, sí muestra la cara de la diosa, desdibujada, en el espejo, aunque lo hace alterando las leyes de la reflexión, por las que el espejo habría mostrado la zona pélvica y no la cara.⁵² De esta manera, devuelve al rostro, colocado en el centro del cuadro, el protagonismo que le había hurtado, al tiempo que, de paso, rebaja la carga erótica del cuadro. Una completa derrota en la capacidad de las imágenes para reflejar la Belleza frente a las perfecciones de la naturaleza parece implícita en la borrosa imagen de Venus que aparece en el pequeño espejo sujetado por Cupido. Y decimos parece porque, al tiempo, el arte de Velázquez triunfa en la visión que le ofrece al espectador de la espalda de la diosa, igualando y aún superando a la naturaleza, como Aracne en su concurso había empatado y aún vencido a Palas Atenea.

Pero probablemente la cima en el uso del espejo como catalizador de un significado pleno, al tiempo que ambiguo, lo constituye otro de los grandes cuadros de Velázquez, *Las Meninas* (**II.56**), obra que, por su extraordinaria riqueza resultaría apropiado traer a la mayor parte de los apartados de los que nos ocupamos en este trabajo. Se da aquí la circunstancia de que quizás los cuadros en el cuadro - algunos mostrados, uno oculto de espaldas, otros invisibles-, así como los huecos que se abren en su interior, encuentran un sentido unificador en el contenido, discutido, como veremos, del espejo que contiene.

En efecto, el problema esencial de la interpretación del cuadro radica en si lo que el espejo reproduce es el retrato de los reyes, que supuestamente está siendo pintado en el lienzo de espaldas, o si, por el contrario, lo hace con la imaginaria presencia de la pareja real, colocada del lado del espectador. Desde Palomino se entiende que se trataría de lo primero, de modo que el espejo reflejaría el contenido del cuadro:

“Dio muestras de su claro ingenio Velázquez al descubrir lo que pintaba con ingeniosa traza, valiéndose de la cristalina luz de un espejo, que pintó en lo último de la galería, y frontero a el cuadro, en el cual la reflexión, o repercusión nos presenta a nuestros Católicos Reyes Felipe y María Ana”.⁵³

A esta misma conclusión llegó Ramiro de Moya basándose en el análisis de la perspectiva del lienzo. Éste mostraba que lo reflejado en el espejo era el cuadro que pinta Velázquez, y que nosotros no vemos sino de espaldas, de modo que usó un doble para su figura. Señala Jonathan Brown que lo primero ha sido confirmado por Martin Kemp en *The Science of Art. Optical Themes in Western Art From Brunelleschi to Seurat*, pues de otro modo, si el espejo reflejara directamente a los reyes, el punto de vista sería oblicuo al espejo, no perpendicular.

Con todo, si bien buena parte de las disquisiciones en torno al sentido de la escena y al significado del cuadro giran alrededor del análisis de la perspectiva y la presencia del espejo dentro de ella, tal como ha señalado Joel Snyder “*un artista no está constreñido por la geometría de un cuadro proyectado en perspectiva*”.⁵⁴ siendo para él sólo un punto de partida desde el cual empezar su juego de engaño e ilusión. De modo similar se ha expresado Brown, para quien “*es evidente que Velázquez dulcificó la geometría por medio de la*

⁵² Brown, J. *Velázquez*, p.182.

⁵³ A. Palomino. *El museo pictórico y escala óptica*, pag 921, Cit. F. Marías, *Otras meninas*, p. 267.

⁵⁴ Snyder, Joel, *Las meninas y el espejo del príncipe*, en *Otras Meninas*, p. 143.





154. Diego Velázquez. *Venus del espejo* o *Venus y Cupido*. 1648, Londres, National Gallery.

intuición cuando compuso el cuadro".⁵⁵. De hecho, ya hemos visto cómo esto sucede en "*Venus y Cupido*", de modo que no hay porqué suponer que Velázquez no lo hiciera aquí también, si lo consideraba necesario para la "verdad artística" de su cuadro.

Halldor Soehner se ha fijado en la sensación de movimiento, una de las razones de su popularidad actual, y en que tres figuras miran hacia fuera, lo que indicaría que se trata de una acción interrumpida. Así pues, Velázquez estaría pintando el cuadro de la pareja real ante la infanta, momento en el que entran los reyes, suscitando toda una serie de reacciones, algunas ya presentes, y otras inminentes, las de quienes aún no se han percatado, pero lo harán en un instante. Este tema de las visitas de los potentados a los pintores tenía una amplia genealogía, de la que con seguridad era consciente Velázquez. Plinio había descrito las visitas de Alejandro al estudio de Apeles, anécdota ampliamente usada para la reivindicación de la pintura como arte liberal, y que repite su suegro y maestro Pacheco haciendo lo propio con Felipe IV y Velázquez, para así establecer paralelismos halagadores para el rey y el pintor. Éste, enfrentado al problema de decoro que implica que él mismo aparezca en la misma imagen que los reyes, primero hizo que las figuras centraran su atención en la entrada de la pareja real y luego, discretamente, desveló la presencia de los monarcas en el espejo, recurso que con toda seguridad Velázquez tomó de *El matrimonio Arnolfini* (1434) de Jan Van Eyck, propiedad por entonces de Felipe IV.⁵⁶

Pero, ¿con qué finalidad elabora Velázquez este sofisticado juego, en el que el espejo tiene un papel tan protagonista o más que el de los propios personajes? J.A. Emmens,⁵⁷ responde a esta pregunta partiendo de la afirmación de Palomino, primer biógrafo de Velázquez, que señala que el tema del cuadro es la infanta Margarita. A partir de esto, elabora una interpretación por la que convierte al cuadro, según sus propias palabras, en un "*seminario de Salud Pública*".⁵⁸ Para ello, comienza constatando que los Reyes Felipe IV y Mariana de Austria están ante el cuadro, pues la posición de los personajes se corresponde con la que, de acuerdo con las rígidas normas de la Corte, debían tener respecto del Rey (así, el bufón estaría a su derecha). Determinante para el sentido del cuadro serán igualmente los cuadros que el pintor ha reproducido al fondo de la sala en la que transcurre la escena. Ante el Rey, en la pared del fondo, un

⁵⁵ Brown, J, *Velazquez*, p. 259.

⁵⁶ Stoichita, V., *Imago regis: Teoría del arte y retrato real en Las Meninas de Velázquez*, en *Otras Meninas*, p. 188.

⁵⁷ Emmens, J.A., *Las Meninas de Velázquez: espejo de príncipes para Felipe IV*. *Otras Meninas*, pags. 43-66.

⁵⁸ *Ibid*, p. 66.





cuadro de Juan Bautista del Mazo, según Jordaens a partir de un boceto de Rubens, “*La victoria de Apolo frente a Pan*” (nada menos que la copia de la copia de un cuadro realizado a partir de un boceto ajeno, de por sí un auténtico juego de espejos), y ante la Reina, *Minerva castigando a Aracne*, también de Mazo según modelo de Rubens.

Tolnay había interpretado el significado de estos cuadros como referencias a la glorificación de la pintura (y en efecto, en ese sentido usó Velázquez a éste último tema en *Las hilanderas*, aunque partiendo de Tiziano, según vimos). Emmens propone en cambio interpretarlos más bien como emblemas de la Sabiduría derrotando al Orgullo, en el contexto de un todo con finalidad ejemplarizante para la Infanta, a la que en 1656, año de probable ejecución de *Las Meninas*, se estaba pensando en casar con Luís XIV, temible vecino, con la comprometedora tarea de traer la paz. En tratados contemporáneos, como *Idea de un príncipe-político cristiano* (Madrid, 1640), de Saavedra Fajardo, era un lugar común la identificación del alma del niño con el lienzo virgen o en blanco, y así aparece en emblemas, en los que figura la frase “*ad omnia*”, referido a la consideración de ambos como capaces de contener todo aquello que se vierta en ellos. Esa sería la razón de ser del gran lienzo que se encuentra ante Velázquez (y que éste todavía no habría empezado a pintar, no sólo porque se anularía su significado, sino porque, de hacerle caso, indicaría que el pintor pasa a ser protagonista de la educación de la infanta). Paralelamente, la pintura, en especial la pintura de historia, era usada en la época como símbolo de la Memoria.

En este contexto, sostiene Emmens que la presencia del espejo respondería a la intención de convertirlo, a él y al cuadro, en “Espejo de Príncipes”, en sentido literal y figurado, convirtiendo a los reyes en modelo a seguir. El “*Espejo de Príncipes*”, género literario que se inicia con un texto de Isócrates, *A Nicocles*, había estado en boga durante la Edad Media y mantenía todavía su pujanza en el siglo XVII. En él se consideraba la mayor cualidad del príncipe la Prudencia, cuyo atributo es el espejo. Convendrá recordar en este sentido que Felipe II, modelo para su nieto, era llamado *El Prudente*, y el propio Felipe IV era tomado por tal. Por otro lado, era usual que en la representación de los reyes se incluyera la presencia de espejos, cuya finalidad era ser portadores de esa connotación simbólica. Por ello, en dichas representaciones marcha en ocasiones ante los reyes la Prudencia presentándoles un espejo, al tiempo que junto a ellos lo hace Hércules, personificación de la *Virtus* (en su doble acepción, “virtud” y “fuerza”). En este sentido, serían relevantes para el oculto tema del cuadro hasta los cuadros que contiene en su interior pero no pueden ser vistos, es decir los cuadros que aparecen oblicuos e invisibles en la pared de la derecha, que Emmens, basándose en un inventario de 1686 deduce que serían alusivos a los Trabajos de Hércules.⁵⁹

Finalmente, formando parte de esta intención de constituir el cuadro entero en un “Espejo de Príncipes”, Emmens interpreta la puerta abierta como una referencia encubierta al “buen consejo”, por medio de un uso sofisticado de la perspectiva en la composición: el punto de fuga de la habitación coincide con la mano de José Nieto, que se asoma en el umbral, y hacia ese preciso punto se dirigiría también la mirada de los reyes:

*“Se podría concluir, quizás, que espera del rey el precepto que, según la tradición tomista, resulta normalmente de la Prudencia. (...) Este precepto debe tener relación con el Negotium prudenti sano ac maturo consilio animoque moderatum peractum, lo que podría esperarse, dado que Santo Tomás incluye la bonitas consilii en la Prudencia”.*⁶⁰

Continuando en esta línea interpretativa del cuadro como “Espejo de Príncipes”, Joel Snyder⁶¹ ha insistido en su característica de referencia ideal, por completo alejada del sentido literal que implica una imagen real y física reflejada en el espejo:

⁵⁹ *Ibid*, p.52.

⁶⁰ *Ibid*, p.60.

⁶¹ Snyder, Joel, *Las Meninas y el espejo del Príncipe*, en *Otras Meninas*





*“Como figura literaria, el espejo es ambivalente: puede reflejar cualidades ideales de pensamiento o conducta, o puede revelar corrupciones que, al igual que las cualidades ejemplares, sólo pueden verse con los ojos del alma. En uno u otro caso, la fuente de la imagen reflejada no puede ser vista con los ojos.”*⁶²

Lo mostrado en el espejo del fondo del cuadro sería, pues

“la imagen de los monarcas ejemplares, el reflejo de un ideal de carácter”.⁶³

Asimismo, partiendo de señalar la equivocidad contenida en el cuadro bajo su apabullante despliegue formal, capaz de inducir al espectador ingenuo a pensar que, al ser mucho lo que se demuestra ante él, todo el sentido del cuadro es también mostrado con evidencia, recurre Snyder al análisis del espejo para indagar en ese significado, cuya opacidad contrasta con la brillantez del espejo y obliga a una mirada pausada.⁶⁴ Precisamente esa oscuridad temática del cuadro ha fundado la proliferación de toda una serie de teorías explicativas que considera bizantinas, basadas en la posición del espectador o en con qué personaje - del lienzo o fuera de él- ha de identificarse, haciendo descansar el cuadro sobre su construcción perspectiva. Frente a las elucubraciones formuladas en este sentido por Foucault y Searle objeto, por un lado, que el espejo no recoge la efigie del hipotético contemplador de la escena, sino la de los reyes, no retratados en el cuadro oculto, sino efectivamente presentes ante el espejo y desplazados, como demostrarían la perspectiva central del cuadro y las leyes de reflexión, y, por otro, muy acertadamente, que el presupuesto de que el espectador ha de ocupar necesariamente el punto de proyección es también falso, o, cuando menos, innecesario. En efecto, no sólo puede el espectador ocupar cualquier punto de contemplación, sino que, además, el de proyección puede no estar ante el cuadro. Abundando en esta acertada tesis, sostiene que una función del lienzo es tapar la invisible pared izquierda de la habitación, que evidenciaría que el punto de vista del cuadro no estaba frente al centro de la habitación (y que, por tanto, el espejo no está ante él), de modo que el rey y la reina estarían ante el espejo (criterio más discutible), para ver su aspecto, mientras el punto de vista estaría a su derecha, y muy por detrás de ellos.⁶⁵

Fernando Marias⁶⁶ disiente por completo de Emmens y Snyder, y replica que el género del *Espejo de Príncipes* nunca existió, y menos aún el de “espejo de princesas”. Para Marias, el carácter privado del cuadro pone en entredicho las lecturas del lienzo como “obra pública”, y lo mismo puede decirse del propósito reivindicativo, pues el rey estaba ya convencido de las virtudes de su pintor y del elevado rango del arte pictórico. Así, para este autor- siguiendo a Ramiro de Moya- la imagen del espejo reproduciría la cara oculta del cuadro que está pintando Velázquez, por considerar que, a diferencia de otros cuadros ocultos, en los que su contenido no es misterioso y relevante *Las Meninas* “exigen del espectador el desvelamiento de lo oculto, precisamente porque existe la posibilidad- aunque eternamente discutible- de su revelación a través del espejo.”⁶⁷



155. G. De la Tour. *Magdalena penitente*. 1640. Nueva York, Metropolitan.

⁶² *Ibid*, p. 145.

⁶³ *Ibid*.

⁶⁴ Snyder, Joel, *Ibid*, p.149.

⁶⁵ *Ibid*.

⁶⁶ Marias, Fernando, *El género de Las Meninas: los servicios de la Familia. Otras Meninas*.

⁶⁷ *Ibid*, p. 263





Finalmente, fijándose en otros matices derivados del espejo, también Leo Steinberg insiste en su estudio sobre *Las Meninas*⁶⁸ en el acercamiento al sentido del cuadro a partir del espejo y el juego de reflexiones, de miradas recíprocas entre el cuadro y la realidad, que suscita con la peculiar disposición de sus elementos:

“Si el cuadro estuviera hablando en vez de brillando, podría decirse: veo cómo me miras - yo en ti me veo a mí mismo mirando, yo te veo viéndote a ti mismo siendo mirado- y así hasta más allá de los límites de la gramática. Somos espejos enfrentados, yos polarizados, reflejando el uno la conciencia del otro, sin fin”.⁶⁹

Esta interminable sucesión de miradas que se devuelven espejo y realidad no se centran tanto, definitivamente, entre el espejo pintado dentro del cuadro y lo que en él se muestra- que al fin y al cabo es el lienzo de espaldas en el que está pintando Velázquez-, cuanto en el cuadro mismo, erigido todo él en espejo:

“El espejo de Las Meninas es justamente su emblema central, un signo del todo. Las Meninas es en sí misma una compleja metáfora, un espejo de la conciencia”.⁷⁰

Junto a esta presencia del espejo como modelo, hay también en la pintura barroca un tratamiento del mismo con un fondo admonitorio, que está presente en su simbología ya desde Platón. Al respecto, Pedro Azara ha indicado que estas imágenes reflejadas

“eran condenables porque estaban llenas, según se decía, de “olvido”. (...) Las imágenes espejadas estaban llenas de la misma sustancia que los sueños y provocan los mismos efectos en el alma del hombre”.⁷¹

No extraña, pues, que, después de las alegrías renacentistas, el mundo barroco, recuperando algo de la propensión medieval, ponga en valor esa vertiente admonitoria latente en el espejo, convirtiéndolo en emblema idóneo de la fugacidad de las glorias presentes. Así, en la *Magdalena penitente*, también llamada “*Magdalena Wrightsman*”, de Georges De la Tour (1640, Nueva York, Metropolitan Museum of Art, **II.155**), poderosa, cuidada y sencilla como todas las composiciones del pintor francés, el espejo, eco algo más ancho del formato del cuadro y completamente frontal al espectador, equilibra el triángulo donde se inscribe la figura, que dirige hacia él su mirada para que le muestre la Verdad. Ubicado el punto de vista del pintor delante de Magdalena, el espejo no puede mostrar desde ahí nada de la figura, reflejando sólo la vela colocada ante él. Pero si la vela, perteneciente al nivel de realidad en el que se encuentra la penitente es, en efecto, un objeto, su reflejo es un símbolo de fugacidad, sustituto del lugar antes ocupado por el rostro de la santa en su anterior vida. Así, la llama dentro del espejo es, en realidad, el retrato de Magdalena, purificada y breve como la llama. Lo extraordinario es que, en paralelo al recuerdo a lo efímero de las vanidades del mundo, brilla la propia belleza imperecedera y trascendente emanando del cuadro, paradoja que nos hace pensar en las palabras de Pascal:

“El hombre es solamente una caña, la cosa más frágil de la naturaleza, pero una caña pensante (...)”. Pero



156. Simon Vouet. *Alegoría de la Prudencia*. Hacia 1645. Montpellier, Musée Fabre.

⁶⁸ Steinberg, Leo, *Las Meninas de Velázquez*, en *Otras Meninas*.

⁶⁹ *Ibid*, p. 101.

⁷⁰ *Ibid*.

⁷¹ Azara, P, *op.cit*, p. 39.





*aun cuando el universo le aplastara, el hombre sería todavía más noble que lo que le mata. Porque sabe que muere, y lo que el universo tiene de ventaja sobre él, pero el universo nada sabe de eso.*⁷²

Una línea próxima de intención - si bien no de logros- está presente en la *Alegoría de la Prudencia* (hacia 1645, Musée Fabre, Montpellier, **II.156**), de Simon Vouet, en la que hace un uso del espejo como atributo de la Prudencia, asimilación tradicional frecuentemente utilizada para indicar que ésta no se deja arrastrar por seductoras apariencias como las mostradas por el sedicente espejo. (*La Prudencia* de Hans Baldung Grien (1529), en la Alte Pinakoteck de Munich, sería otro ejemplo de este uso). No contento con ese recurso para la caracterización de su alegoría, Vouet se esfuerza por no dejar sin usar cualquier otro que la refuerce o complemente, elementos que, en este contexto, funcionan como antónimos del espejo, constituyendo al cuadro en involuntario catálogo de los mismos: arrollada en el brazo de la virtud, una serpiente permite recordar que en el Evangelio de San Mateo (“Sed, pues, prudentes como serpientes”⁷³) se asocia a este taimado animal con ella; bajo el espejo, el Tiempo, con una clepsidra en la mano, recuerda cómo la paciente espera también le está asociada; finalmente, arriba, un amorcillo sostiene una corona de laurel, la que corona al hombre prudente, que evalúa y reflexiona antes de actuar.

Más arriba nos referíamos a la sugestiva tesis mantenida por Svetlana Alpers en *El arte de describir* (1983). Sostiene esta estudiosa norteamericana que por sus peculiaridades culturales, el arte holandés del XVII sería al espejo lo que el italiano a la ventana. Hemos visto que, a partir de Alberti, se hace explícito en el entorno del arte italiano- y cabría decir que del arte occidental en general- la idea de asimilar lo que muestra el cuadro a lo que contemplaríamos a través de una ventana colocada entre nosotros - un marco-, y la realidad que contemplamos. Para Alpers, la naturaleza enteramente distinta de los presupuestos de los que parten las inquietudes artísticas del arte holandés lo haría más semejante a cómo refleja el espejo la realidad que a la visión de ésta a través de la ventana albertiana. Para ello, recurre desde a la cercanía entre los cuadros holandeses y los mapas, cuya naturaleza descriptiva compartirían, a diferencia del carácter narrativo de la pintura italiana, hasta el aspecto físico de los marcos de los cuadros, similares a los de las ventanas en el caso de los italianos, y a los de los espejos en el de los holandeses. El arte holandés sería producto de “una cultura que explica el conocimiento como una metáfora perceptual”⁷⁴. De modo similar a como la realidad se recoge en el espejo, sin un espectador que organice la visión, la cultura holandesa “es una cultura que supone que lo que conocemos, lo conocemos a través del reflejo de la realidad en nuestra mente”.⁷⁵ Esta proximidad entre el instrumento y un modo peculiar de acercamiento y comprensión de la realidad se reflejaría, al margen de la frecuencia, que ya señalábamos, con la que los pintores holandeses realizaron mapas realizados con ese similar criterio descriptivo, en detalles como el de que entre los pintores holandeses hubiera varios hijos de vidrieros, o que algunos, como Van der Heyden, hicieran y vendieran espejos.⁷⁶

En Vermeer, paradigma para Alpers de esa mirada descriptiva, es infrecuente la presencia de espejos, en general, y frontales, en particular, sobre todo si lo comparamos con su uso de mapas o cuadros para organizar las sólidas estructuras de sus lienzos y sugerir veladas alegorías. Con intención admonitoria recurre al espejo en *Joven dama con collar de perlas* (1664, Statliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie, **II.157**), como debelador de la verdad y ocultador de la forma, mostrando con silenciosa eficacia una crítica a la intrascendencia de la vanidad. El pintor de Delft presenta a una mujer que se ha acicalado, quizás para su amante, según indicaría el billete depositado en el borde derecho de la mesa, y que contempla en el

⁷² Cit. Valverde, J.M. *Vida y muerte de las ideas. Pequeña historia del pensamiento occidental*, p. 127.

⁷³ Mt 10, 16

⁷⁴ Alpers, S, *Op. cit.*, p.87.

⁷⁵ *Ibid*, p.87.

⁷⁶ *Ibid*, p. 117.





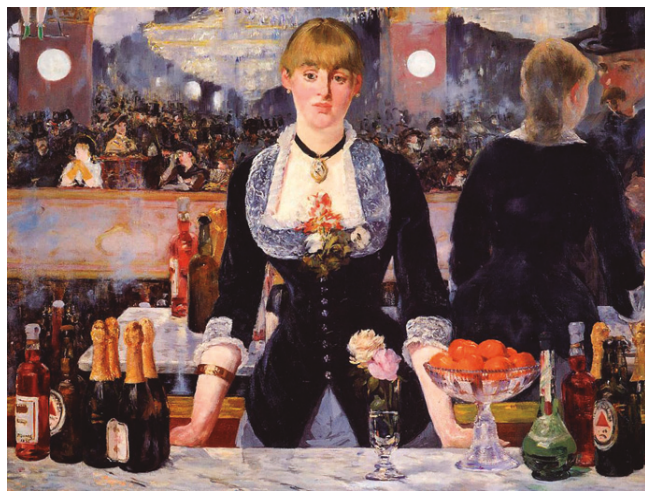
157. J. Vermeer. *Joven dama con collar de perlas*. 1664. Berlin, Gemäldegalerie.

espejo su aspecto con un collar de perlas al que tensa los extremos. Una muralla de objetos en sombra, ubicados en el primer plano, la separa de nosotros y la deja encerrada en un flujo interminable de interrogaciones dirigidas al espejo, a las que éste responde sin respuesta, colocándola ante la evidencia de un vacío que ella se niega a percibir.

Frente a la muda información proporcionada por este espejo, sí es depósito de contenidos el que presenta en *La clase de música* (*Caballero y dama tocando el virginal*), (1662-65, Royal Collection, St. James's Palace, **II. 445**). En esta tela, sobre la cabeza de la dama de espaldas, en la pared frontal al espectador, un espejo algo inclinado nos deja ver parte del suelo y a la propia dama vista desde arriba. Por él contemplamos algo que la escena representada en el cuadro no aclara: la cabeza de la joven se vuelve ligeramente hacia el hombre. A la derecha del espejo, en la misma pared, una parte de un cuadro muestra el tema de la Caridad Romana: Cimón se inclina hacia delante para alimentarse de su hija, que le da el pecho. Todo se presenta aquí como fragmento: la joven

de espaldas, la información del espejo, el cuadro, la inscripción sobre el virginal, parcialmente tapada por la mujer. El conjunto muestra una realidad convertida en apariencia, evanescente, inaccesible tras las fronteras del primer término del cuadro. Exactamente esa es la imagen que de la mujer de espaldas transmite el espejo, y la que se deduce del conjunto de la obra de Vermeer.

Para concluir este apartado, no nos resistimos a traer aquí un ejemplo señero, muy posterior en el tiempo. Tras una decadencia en el uso del recurso durante el siglo XVIII y buena parte del XIX, volvemos a encontrarlo nuevamente en *El bar de las Folies Bergère* (1882, Courtauld Institute. Londres, **II. 158**), obra de un pintor con profunda admiración por los maestros del Barroco como Édouard Manet. De manera perspicaz, Stoichita⁷⁷ ha relacionado la idea del cuadro con la descripción que realiza E. Zola, en su obra *El vientre de París* (1873), de la carnicería que regenta la "bella Lisa", en el mercado de les Halles, de París, a la que un personaje, Florent, contempla ante su mostrador y, junto con las viandas que exhibe su tienda, reflejada de espaldas en un gran espejo que hay tras ella. Todo esto aparece en el cuadro, en el que se han sustituido los salchichones y piezas de carne del puesto del mercado de la novela de Zola por las botellas de champán y las copas de un bar. Además de la propia dependiente y los objetos que la rodean, el bullicio de su clientela aparece duplicado en un espejo en el que, como un callado homenaje al Velázquez de *Las*



158. E. Manet. *El bar de las Folies Bergère*. 1882. Londres, Courtauld Institute.

⁷⁷ Stoichita, Victor I, *Cómo saborear un cuadro*. Ediciones Cátedra. Madrid, 2009, p. 332.





Meninas, vemos reflejado un imposible: la joven habla con un hombre con sombrero y bigote, que no puede ser sino quien contempla la totalidad de la escena, luego somos nosotros, espectadores, convertidos en un caballero decimonónico que demanda algo de la joven, metamorfoseada quizás, a su vez, en La Pintura, que ofrece sus dones al que la contempla.

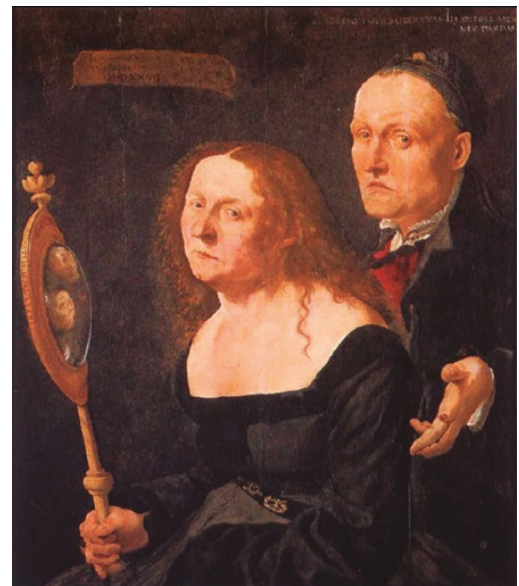
- Espejos curvos (convexos y cóncavos).

Del mismo modo que un espejo plano proporciona, de acuerdo con las leyes de la reflexión, imágenes donde los objetos se muestran similares aunque invertidos, cuando la superficie del espejo es curva, ya sea convexa, ya sea cóncava, se originan sobre él *“visiones falaces y maravillosas”*.⁷⁸

Al inmediato efecto de misteriosa duplicación de la realidad, propio de todo espejo, se añade así uno nuevo, producto de la percepción simultánea de la semejanza entre el mundo real y el reflejado, y de la absoluta diferencia con la que se muestra éste después de haber sometido a su modelo a una inquietante sesión caricaturesca y deformante. No es extraño, pues, que, como indica Mario Brusantin,

“una imagen ética se extiende bajo la sencilla apariencia del espejo convexo (y aberrante), que, según la tradición, simboliza la “vanitas” más que la “veritas”, que, en su desnudez no tiene la necesidad de reflejarse”.⁷⁹

De acuerdo con ello, la labor del espejo convexo no sería tanto la reproducción neutra de las cosas, innecesaria porque se muestran ya de por sí en su verdad (recuérdese que la palabra griega para “verdad”, es *aletheia*, “lo no oculto, lo desvelado”), sino la puesta en evidencia de lo que se esconde. Esta simbología flota en el misterioso cuadro de Laus Furtenagel *Los esposos Burkmair* (1527. Viena, Kunsthistorisches Museum, **II. 159**), en el que los retratados contemplan su cráneo emergiendo como un fantasma corporeizado que escapa de un espejo convexo. Portador de esta verdad trascendental, *“el espejo no dejaría tan sólo de ser engañoso, sino que haría aparecer a Dios omnipotente e invisible como la muerte”*.⁸⁰



159. Laus Furtenagel. *Los esposos Burkmair*. 1527. Viena, Kunsthistorisches Museum.

Con todo, para la mentalidad del final de la Edad Media y el Renacimiento, parte de este significado es indisoluble del espejo en general, al ser curvos los primeros espejos de los que tenemos noticia por las imágenes, probablemente debido a las dificultades añadidas que suponía la producción de espejos planos. Así, cuando en 1582 el estudioso renacentista del espejo Rápale Mirami se expresa en esta línea, que considera que el espejo revela lo invisible, no parece distinguir entre diferentes tipos de espejos:

“Digo que para algunos los espejos serían un jeroglífico de la verdad en el que descubren todo cuanto se presenta ante ellos, como es costumbre de la verdad que no puede permanecer oculta”.⁸¹

Pero el propio Mirami se apresura, evidenciando el equívoco significado que rodea al espejo, fruto de su misterio, a señalar también lo contrario:

⁷⁸ Baltrusaitis, J, *op. cit*, p.12.

⁷⁹ Brusantin, M, *op. cit*, p. 45.

⁸⁰ Baltrusaitis, J *op. cit*, p.78.

⁸¹ *Ibid*, p.7.



“Otros, por el contrario, toman los espejos por símbolos de la falsedad, pues a menudo muestran las cosas distintas de como son”.⁸²

Como estamos viendo, esta antinomia es característica del espejo y dota a su significado de una rica ambigüedad, que se añade a la equivocidad de lo que en él se muestra.

Esta indefinición de significados se hace ya presente en nuestro siguiente ejemplo. Ya adelantábamos que Bartolomeo Facio había descrito un cuadro de Van Eyck en el que se servía de espejos para mostrar desde diversos puntos de vista a un grupo de mujeres en el baño. El espejo convexo habría sido usado por Van Eyck en otra tabla, igualmente perdida, que representaba a una mujer en su baño y que conocemos por un cuadro que lo recoge, peculiar documento por el que se deduce que no parece coincidir con la descripción de Facio. Sabemos de la existencia de esta pintura perdida por una obra de Willem van Haecht, hoy en la casa-museo de este pintor en Amberes, que representa la visita de los archiduques Alberto e Isabel Clara Eugenia acompañados por Rubens a la colección de Cornelis Van der Geest.⁸³ Por lo que se puede deducir del cuadro del siglo XVII, éste mostraba a las mujeres en el interior de una estancia de características similares a cualquier habitación de casa flamenca del siglo XV. Una de ellas, completamente vestida, llevaba en su mano una ampolla de vidrio y miraba a otra, que, desnuda, sujetaba un paño con el que se disponía a su aseo. A la izquierda de ambas mujeres, un espejo convexo reflejaba la imagen de ambas mujeres, de modo que predominantemente, al estar más cerca, mostraba la figura desnuda de perfil. Al margen de la intención, que analizamos más arriba, de aprovechar el espejo como recurso para mostrar varios puntos de vista de una figura, superando una limitación implícita a la pintura verista, se ha señalado un posible contenido alegórico, contraponiendo dos aspectos morales, o bien que se trataría de una *vanitas*.

Asimismo, tanto Van Eyck como Robert Campin se sirven del espejo convexo como medio con el que añadir profundidad y riqueza a la escena del cuadro. Ambos parecen haber sido plenamente conscientes de las posibilidades prestidigitadoras que traía consigo la presencia de un espejo dentro de una pared frontal y paralela al Plano del Cuadro, por medio de la cual era posible sugerir un imposible y una contradicción. De acuerdo con la lógica que rige al espejo, lo colocado ante el cuadro y fuera de éste, quedaba reflejado en el espejo y así incluido en el lienzo. Esta imagen fijada en el espejo contradice la incapacidad de los espejos, que señalábamos más arriba, para congelar las imágenes, cualidad que sí posee el cuadro. El espejo incluido en el cuadro se convertía así en cuadro dentro del cuadro camuflado como espejo, que prometía al espectador algo que lleva la contraria a su experiencia visual y vital: reflejar dentro del cuadro el exterior integrado por el propio espectador. Semejante imposible no es entendido como fracaso por éste, sino, tal como percibió con claridad Velázquez al contemplar el uso del espejo efectuado por los maestros flamencos, como un ingenioso juego sobre la realidad y la diferente naturaleza del espejo y el cuadro, dos superficies planas que la muestran.

A esta contraposición recurre Van Eyck en el *Matrimonio Arnolfini* (1434. Londres, Nat. Gallery, **II. 160**), donde nos presenta una pareja en una estancia en cuyo fondo vemos un memorable espejo convexo.



160. Van Eyck. *Espejo. Matrimonio Arnolfini*. 1434. Londres, National Gallery.

⁸² *Ibid.*

⁸³ Bozal, V. *Van Eyck*, p.69.



Frente a interpretaciones del cuadro que van desde quien ve el él una escena de quiromancia⁸⁴, hasta quien cree que sería un autorretrato con su esposa Margarita⁸⁵, Panofsky⁸⁶ sostuvo convincentemente que habría sido pintado para celebrar la boda de Giovanni Arnolfini y Giovanna Cenami (aunque para algunos estudiosos se trataría de las bodas de Michele, hermano de Giovanni y su esposa Elisabeth). La pareja, presentada al espectador de frente, en el centro del cuadro, es mostrada en el espejo convexo de espaldas, recibiendo al pintor (que no aparece en el acto de pintar, sino como testigo) y a un acompañante, que entran en la estancia por una puerta colocada donde se ubica el contemplador del cuadro. Van Eyck se hace así presente triplemente: en su obra-el cuadro que pinta- en su efigie, y en su firma, escrita bellamente en la pared, sobre el espejo, que sería tanto firma del cuadro como acta del testigo de la ceremonia nupcial. El marco está decorado con diez escenas de la Pasión, hábil mezcla de cuadros yuxtapuestos que organizan un cuadro de *tercer grado*. Estas son, desde abajo, en sentido contra las agujas del reloj: Agonía en el Huerto, Prendimiento, Cristo ante Pilatos, Flagelación, Cristo con la Cruz, Crucifixión, Descendimiento de la Cruz, Descenso en el Sepulcro, Bajada al Limbo, y Resurrección, con lo que se convierte en un “*speculum passionis*”⁸⁷, garantizando que la vida entera de sus propietarios (el mundo que se refleja en el espejo) se verá presidida por el sentido que emana de las escenas de dolor y salvación que lo circundan.



161. R. Campin. *Retablo Werl*.
1438. Madrid, Prado.

Con dudoso fundamento, algunos han querido identificar la habitación en la que se ambienta el cuadro de los Arnolfini con la estancia en la que están las dos mujeres en el cuadro perdido que conocemos por la cita de Willem van Haecht, especulando con la posibilidad de que ambos cuadros estuvieran relacionados, siendo las dos mujeres del primer cuadro dos vistas- una vestida y otra desnuda- de la esposa del cuadro de Londres- Giovanna Cennini, esposa de Giovanni Arnolfini (o Elisabeth, esposa de su hermano Michele). Se trataría de un cuadro íntimo, que representaría a la dama cumpliendo con un baño ritual previo al matrimonio.⁸⁸

La presencia del espejo en el Matrimonio Arnolfini es similar al uso que de él hace Robert Campin (llamado Maestro de Flemalle), en el *Retablo Werl* (1438, Museo del Prado, Madrid, **II. 161**). El donante Werl, acompañado por San Juan Bautista, está arrodillado ante una abertura que conduce al espacio de la tabla central del tríptico, hoy desaparecida. En medio del panel de madera que hay tras ellos, y en el centro del cuadro, está colgado un espejo convexo que muestra parte de la habitación. En él distinguimos el manto rojo de San Juan, ahora de espaldas, y algo del exterior de la celda, donde aparecen dos figuras con el hábito franciscano, la orden a la que pertenecía el comitente del cuadro. Lo peculiar es que apenas se distingue al pintor en el caballete, al igual que tampoco aparece su nombre en la inscripción, de modo que, a diferencia con lo que ocurría en el cuadro de Van Eyck, Campin está aquí doblemente ausente.

⁸⁴ Viardot, 1852, cit por Faggin, R, *Van Eyck*, p.94.

⁸⁵ *Ibid.*

⁸⁶ Cfr. Bozal, V. *Van Eyck*, p.64.

⁸⁷ Stoichita, V, *Otras meninas*, p.189.

⁸⁸ Bozal, V. *op.cit*, p.72.





162. Quentin Metsys. *El prestamista y su mujer o Los cambistas*. 1514. Paris, Museo del Louvre.

verismo del que carece la escena de los protagonistas, que comparativamente es más plana. La lucidez del pintor a la hora de percibir la naturaleza ambigua de la imagen se confirma con la cercanía entre la imagen deformada del espejo y la del breviario, representada en escorzo, a las que se añade la extraña escena enmarcada en la parte superior derecha del cuadro, que puede interpretarse por igual como “real” en el cuadro o “pintada” en el cuadro.

Distinto es el efecto perseguido cuando lo que muestra el espejo no es el exterior del escenario que aparece en el cuadro, sino el escenario mismo, como ocurre en *San Lucas pintando a la Virgen*, una tabla coetánea de las versiones de Quentin Metsys que señalábamos, y probable cuadro de escuela del propio Metsys (hacia 1530. Londres, National Gallery, **II. 163**). En ella sólo el buey recostado a los pies del pintor- evangelista, representado como un artista flamenco coetáneo del autor, lo identifica como el evangelista San Lucas, patrono de los pintores, que se nos muestra realizando el retrato de la Virgen. El autor ha tenido el cuidado de introducir en esta escena convencional, que siempre tiene un punto de reflexión sobre la tarea de pintar y de autorretrato de la profesión, un espejo convexo que evidencia esta inquietud. Colocado sobre la cabeza del evangelista, este espejo la reproduce vista desde arriba y detrás, de modo que, en palabras de Stoichita

*“el espejo funciona aquí como una tautología, pues repite, en miniatura y muy concentradamente, lo que es el tema del cuadro en su totalidad, es decir, el acto de la representación pictórica.”*⁸⁹

163. Escuela de Quentin Metsys. *San Lucas pintando a la Virgen*. Hacia 1530. Londres, National Gallery.



⁸⁹ Stoichita, V. *Cómo saborear un cuadro*, p. 42.

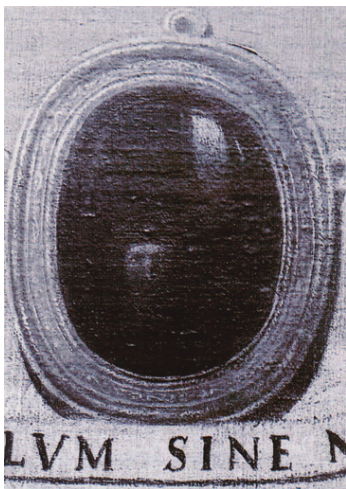




Veíamos antes cómo la presencia del espejo está siempre implícita en los autorretratos de pintores. Pero mientras que cuando éstos se realizan utilizando un espejo plano el medio “se esconde”, mostrando una imagen de la efigie del protagonista similar a la que vería directamente un tercero, cuando el autorretrato es ejecutado por medio de un espejo convexo, el resultado evidencia el artificio, produciendo una imagen característicamente deforme, obviamente distinta de la visión real. Ya hemos indicado que este efecto deformante parece mostrarse en algunos autorretratos tempranos dibujados por Durero, pero se hace presente de modo mucho más intencionado en el *Autorretrato* (1524) de Parmigianino del Kunsthistoriches Museum de Viena, donde el pintor se sirve del espejo convexo para mantener eternamente presente al objeto que medió entre él y su imagen en el momento de su realización (**Il. 164**). Si todo autorretrato intenta disimular que el cuadro entero es producto de hacer permanente la imagen efímera que muestra el espejo, aquí esa condición vergonzante del espejo se transforma en desconcertante autoafirmación, haciendo que sea el espejo el que se imponga y desaparezca el cuadro. Pero si el cuadro es un espejo, inquietante planteamiento premonitorio del problema que se hace aplastantemente presente en *Las Meninas*, tiene sentido la pregunta que respecto al precoz problema ontológico se plantea Leo Steinberg: “¿Se convierte uno en Parmigianino cuando lo mira?”⁹⁰



164. Parmigianino *Autorretrato*. 1524.
Viena, Kunsthistoriches Museum.



165. Benvenuto da Garofalo
Immaculada Concepción. 1530.
Milán, Pinacoteca di Brera.

El panorama de connotaciones asociadas al espejo convexo es, como ocurría en el caso del espejo plano, amplio y contradictorio. Desde antiguo éstas pueden ser de carácter positivo e, incluso, puede ser usado como atributo sagrado, como sucede en la *Inmaculada Concepción* de Benvenuto da Garofalo (hacia 1530. Milán, Pinacoteca di Brera, **Il. 165**). Recoge Arasse⁹¹ un detalle en este cuadro, donde su autor, un pintor ferrarés amigo de Giorgione, incluye, entre los atributos comúnmente asociados a la Inmaculada, el “*Speculum sine macula*”. En un espejo convexo, bajo el cual un cartel indica su condición de “Espejo sin mancha”, aparece reflejado un rostro masculino, lo que, aparentemente, contradice del modo más escandaloso la veracidad de aquello que promete. Podría pensarse que estamos ante un autorretrato por el que el pintor se muestra justamente en el lugar menos indicado para hacerlo. Arasse señala que lo que en realidad hace el espejo es ilustrar uno de los sermones de Jacobo de la Vorágine, donde trata a la Virgen como “*espejo en el que resplandeció (refulsit) Cristo, que es la imagen (imago) de Dios Padre*”,⁹² por lo que el rostro reflejado es el del propio Cristo. Y añade

cómo para representar aquello que proclama, la ausencia de mancha, a la pintura no le queda otro camino que recurrir al brillo que muestra que aquello es un reflejo en un espejo, de modo que paradójicamente

⁹⁰ Steinberg, L. *op. cit.*, p.94.

⁹¹ Arasse, D. *op. cit.*, p.288.

⁹² Cit por Arasse, *Ibid*, p.290.



sólo recurriendo a esa mancha de luz puede explicarle al espectador que lo que muestra es una “nada”. La pintura se encuentra así ante un desafío abisal, dada la contradicción que supone querer representar la ausencia de mancha por medio de un arte que usa precisamente la mancha controlada como inevitable medio de expresión.

Pero también, de modo característico por su ambigüedad, el espejo convexo puede resultar asociado a contenidos antagónicos. En las representaciones medievales el espejo es asociado frecuentemente con el Diablo, mostrándolo como un instrumento del que se sirve para confundir y como un símbolo de su actividad maligna. Al respecto, Baltrusaitis cita en su monumental monografía en torno al espejo unos grabados de Ulm (1483 y 1485), en los que aparece el Diablo en el Infierno, colocándolo ante unos pecadores rodeados de llamas. Asimismo, recuerda que en *El jardín de las Delicias* (c.1500), Hieronimus Bosch muestra cómo

“un espejo de acero recubre las nalgas de un personaje monstruoso que se arrastra bajo el trono de Satán. Una mujer con los brazos colgando, un sapo entre los senos, se derrumba ante la turbadora imagen. Por sus virtudes de reflexión de las cosas reales e invisibles, el espejo permanece asociado permanentemente con poderes sobrenaturales y maléficos”.⁹³

Debido a esta asociación, reiteradamente la Iglesia hubo de advertir contra la extendida costumbre de “encerrar por artes mágicas a los diablos en piedras, anillos, espejos o imágenes consagradas en su nombre”, tal como señala Baltrusaitis citando la “Determinación” de la Facultad de Teología de París.⁹⁴

Similares ecos diabólicos resuenan en el grabado de Rembrandt *El doctor Faustus. Advertencia divina* (1653. Ámsterdam, Rijksmuseum, **II. 166**), donde vemos al protagonista ante su mesa, redactando el pacto con el diablo, con un cráneo sobre unos libros tras él como funesto testigo, mientras contempla sorprendido una rueda de fuego que estalla ante él en la ventana. En su centro se lee INRI (Iesus Nazarenus Rex Iudeorum) dentro de un crisma rodeado por dos inscripciones circulares: ADAM- TE-DAGERAM y AMRTET-ALGA-ALGASTINA. El disco, de deslumbradora luminosidad, es sostenido por un invisible enviado divino que sólo muestra una mano, con la que señala en un espejo cóncavo esférico, sostenido por otra sombra, el reflejo del disco irradiante. Se ha barajado la suposición de que el origen de la idea sería teatral, en concreto la representación de *The Tragic History of Dr. Faustus*, de Marlowe, representada en Ámsterdam en 1650, en el que se muestra una escena de advertencia antes de la firma del contrato. Aunque en la obra no aparece el espejo, era frecuente en la época utilizarlos para representar sobre las tablas apariciones sobrenaturales. Baltrusaitis⁹⁵ rechaza este origen teatral, señalando que la procedencia del misterioso espejo respondería al ya citado versículo de San Pablo “*Hoy le vemos (a Dios) por un espejo enigmático*”, que recoge la tradición rabínica de que Moisés no habría visto a Jehová sino en un espejo esférico, similar al deslumbrante mostrado ante Fausto, como aviso del destino que le aguarda por su pacto.



166. Rembrandt. *El doctor Faustus. Advertencia divina*. 1653. Ámsterdam, Rijksmuseum.

⁹³ Baltrusaitis, J. *op. cit.*, p.202.

⁹⁴ *Ibid.* p. 202.

⁹⁵ *Ibid.* p.88.



167. G. Bellini. *La Prudencia*.
1500. Venecia, Gal. Academia.

Este uso admonitorio del espejo convexo aparece frecuentemente en el tema de las *Vanitas*, como indicativo y advertencia de la fugacidad de las cosas, cuya realidad y duración está muy lejos de la apariencia con la que se presentan. Así parece ocurrir en *La Prudencia*, de Giovanni Bellini (hacia 1500. Venecia, Galería de la Academia, **II. 167**), que forma, junto a *La Perseverancia*, *La Inconstancia* y *La Mentira*, un grupo de cuatro alegorías profanas con intención moralizante, decoraciones de un pequeño mueble de tocador con espejo perteneciente al pintor Vincenzo Catena⁹⁶. La identificación de la alegoría está lejos de ser evidente: esta mujer desnuda, que sujeta un espejo convexo con una mano mientras lo señala con la otra, ha sido también interpretada como *Vanitas*, utilizando como referencia representaciones de Jacopo de Barbari y Baldung Grien con similares atributos. Pero en ambos casos, tanto en su condición de alegoría de la prudencia como de advertencia de lo efímero de la vanidad, el espejo convexo aparece como indicativo de verdad develada.

Un empleo cercano se encontrará más adelante en *La conversión de María Magdalena*, o *Marta y María Magdalena*, de Caravaggio (1598, Detroit, The Detroit Institute of Arts, **II. 168**), donde

Magdalena, mientras sujeta un espejo convexo, dirige la mirada a su hermana, en tanto que ésta, con la boca entreabierta, parece explicarle algo. Frederick Cummings y M. Calvesi, basándose en un listado de 1606, sostienen⁹⁷ que de lo que habla Marta es de los milagros de Cristo, de modo que el cuadro trataría el tema de la conversión de Magdalena, teniendo como protagonista oculto a la luz, símbolo de la Gracia Divina, que ilumina a ésta última. El peine y la caja de polvos hacen referencia a su vida pasada, mientras que la flor de la naranja y el anillo de oro en su dedo anular izquierdo la presentan como novia mística. Al respecto del espejo, dado que no es un atributo asociado a María Magdalena, S. Schütze indica que, neoplatónicamente

“como a través de un prisma, en la convexidad del espejo se refleja la luz Divina. El tradicional símbolo de la Vanitas (...) se ha transformado en un espejo socrático, un símbolo de la autorreflexión (...). El radical cambio semántico del espejo se convierte en una metáfora iconográfica de la experiencia espiritual de la conversión”.⁹⁸

Así, Caravaggio hace que la composición convierta al espejo en un imán que absorbe en su interior la fugacidad de lo que le enfrenta, y que, transformándose, propone como alternativa una nueva realidad trascendente, y eterna.



168. Caravaggio. *La conversión de María Magdalena*.
1598. Detroit, The Detroit Institute of Arts.

⁹⁶ Olivari, M, *op.cit*, p. 44.

⁹⁷ Schütze, Sebastian, *Caravaggio. Obra Completa*. Taschen. Colonia, 2009. ¿? F

⁹⁸ *Ibid*, p.76





- Superficies metálicas

Otro método para la inclusión de reflejos en los cuadros será explotar “casualmente”, y de manera menos explícita que los espejos, las posibilidades reflectantes de los objetos metálicos bruñidos, sean planos o curvos, con un resultado similar al producido por aquéllos. Se trata de un recurso por el cual no sólo lo que está en el cuadro resulta duplicado desde otro punto de vista, efecto que se repite tantas veces como aparezcan superficies que reflejen, conformando en ocasiones un todo refulgente, sino que, con frecuencia, el pintor tiene ocasión de mostrar lo que se encuentra “ante el cuadro”, incluido él mismo. Esta cualidad reflectante introduce en el cuadro elementos de detalle que son esencialmente distintos de los detalles de color, tono o textura propios de las superficies mates de los objetos que las poseen. Señala en este sentido Ortega y Gasset:

“Los reflejos de un objeto metálico o vidriado no son atribuidos a él por nosotros como le es atribuido el color de su superficie. El reflejo no es del que refleja ni del que se refleja, sino más bien algo entre las cosas, espectro sin materia”.⁹⁹

Este efecto desconcertante, fantasmagórico, que desdibuja los perfiles del objeto, subsumiéndolo en el todo que le rodea y al que refleja, será muy querido en el mundo bajomedieval. Recordemos que para éste, impregnado del pensamiento de Tomás de Aquino, la belleza reside, junto a la perfección o integridad y la proporción, en la claridad “*por lo cual son llamadas bellas las cosas que tienen un color brillante*”.¹⁰⁰ Por ello, no es extraño que, tal como señala Johann Huizinga

“si se trata de capturar el sentimiento de la belleza que se tenía en aquel tiempo (...) nos sorprende el hecho de que esas manifestaciones se refieren casi siempre a las sensaciones de la luz y del brillo”.¹⁰¹

Precisamente la admiración por el brillo, continúa Huizinga, “*explica el adorno del vestido en el siglo XV, que consistía principalmente en recargarlo de piedras preciosas*.”¹⁰². La incapacidad para resistirse al detalle, evidenciada tanto por la literatura como por el arte de la época, coincide con las posibilidades proporcionadas por las superficies que, al reflejar el mundo, convierten a los objetos en preciosas miniaturas centelleantes. En su estudio *El reflejo y el brillo* (1969) señala Chastel que

“esta búsqueda de reverberación confiere a la naturaleza entera una especie de poder de participación en la belleza y será un signo distintivo de la pintura flamenca”.¹⁰³

En este sentido, las posibilidades reflectantes que presentaban las armaduras fueron ampliamente aprovechadas en Europa septentrional durante el Renacimiento. Una muestra excelsa de ello la constituye la *Virgen del Canónigo Van der Paele* (1436. Brujas, Musée Communal des Beaux- Arts, **Il. 169**), donde van Eyck muestra reflejadas en las formas del casco de San Jorge no sólo las ventanas de la habitación, sino también el grupo de la Virgen y el Niño. Jan Van Eyck (o quizás su hermano Hubert) había utilizado ya este efecto en una joya de la corona de Dios Padre, en la tabla correspondiente del retablo del *Político del Cordero*. Igualmente, en la parte inferior del escudo colocado en la espalda de San Jorge, vemos un hombre vestido de azul con un gorro rojo, cuya mano derecha parece sujetar un pincel, probable retrato por el que propio artista se introduciría subrepticamente en la escena, junto al comitente, los santos Jorge y Domiciano y la Virgen con el Niño. Esto ha sido señalado por Rudolf Preimesberger¹⁰⁴, relacionando

⁹⁹ Ortega y Gasset, J, *Meditación sobre el marco. El Espectador*, p.94.

¹⁰⁰ *Summa Theologiae*, pars Iª, q. XXXIX, art. 8

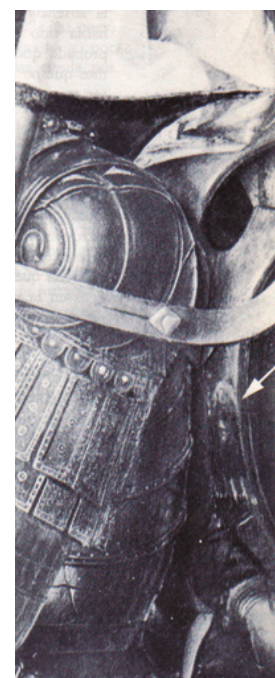
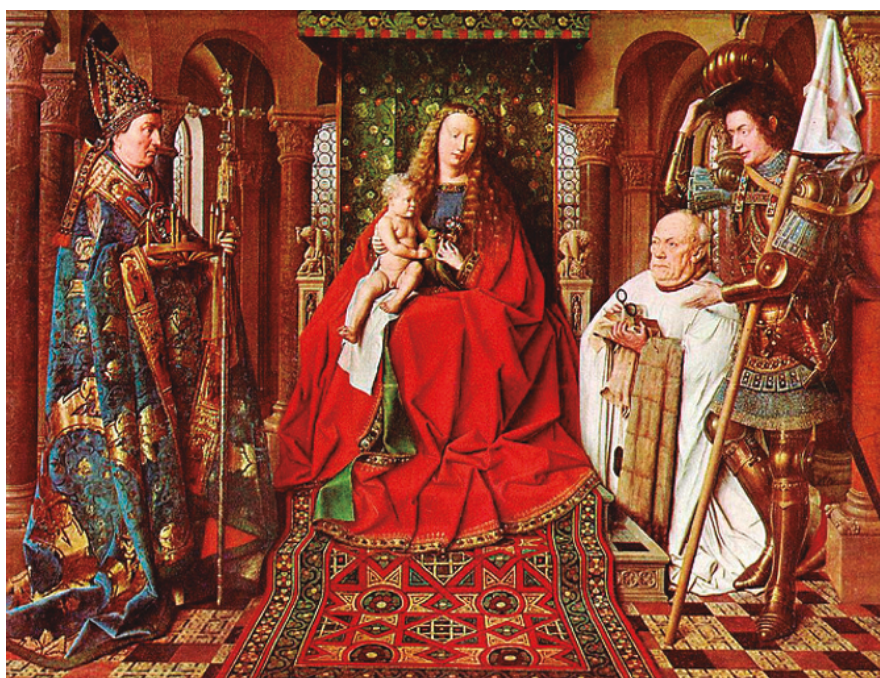
¹⁰¹ Huizinga, J, *op. cit.*, p. 390.

¹⁰² *Ibid.*

¹⁰³ Chastel, A, *El mito del Renacimiento 1420-1520*, p. 121.

¹⁰⁴ Stoichita, V, *Cómo saborear un cuadro*, p. 50.





169. J. Van Eyck. *Virgen del Canónigo Van der Paele*. 1436. Brujas, Musée Communal des Beaux- Arts.

con extraordinaria sagacidad esta “*imago clipeata*”¹⁰⁵ con el autorretrato de Fidias en el escudo de la estatua criso-elefantina de Atenea,¹⁰⁶ de modo que el pintor no sólo se incluye en su escena, sino que se compara, tal como luego hará su epitafio, con el escultor griego. Más aún, Preimesberger ha reparado igualmente en lo relevante de que el culto van Eyck se retrate precisamente en el escudo, dado que en su época, la palabra “*schild*” designaba por igual escudo del caballero, empresa pintada y cuadro.

Otro de los ejemplos más celebrados de este uso lo encontramos en el *Retablo del Juicio Final*, de Hans Memling (1467-71. Danzig, Muzeum Pomorskie, **II. 170**), donde (quizás por insistir en el contraste con la figura en piedra de San Miguel que, dentro de una hornacina, acompaña a la donante Caterina Tanagli en la parte trasera de la hoja derecha del tríptico del que forma parte), la armadura del Arcángel, en el medio del panel central, explota al máximo las posibilidades reflectantes del metal bruñado. Así, éste muestra en incandescentes tonalidades doradas la espada del ángel guerrero y una parte de la dramática escena del Juicio Final que se extiende ante sus ojos, reflejada como en un sueño.

Todavía mayor amplitud presenta la escena reflejada en la coraza del San Jorge del *Díptico de Munich* (Alte Pinakothek), del mismo Memling (**II. 171**). En ella, cumpliendo una función de conexión entre las dos tablas del conjunto semejante a la del espejo convexo del *Díptico de Maarten van Nieuwenhove*

¹⁰⁵ Imagen reflejada en el escudo, (del latín, *imago-inis*, imagen, y *clipeatus*, pp de *clipeo*, armar de escudo). “Fabricó en primerísimo lugar un alto y compacto escudo primoroso por doquier y en su entorno puso una reluciente orla de tres capas, chispeante, a la que ajustó un áureo talabarte. El propio escudo estaba compuesto de cinco láminas y en él fue creando muchos primores con su hábil destreza. Hizo figurar en él la tierra y el mar; el infatigable sol y la luna llena, así como todos los astros que coronan el firmamento...” (Iliada, Canto XVIII, 478-485). Esta larga y célebre descripción homérica del escudo que Hefesto confecciona por encargo de Tetis para que su hijo Aquiles venga la muerte y despojamiento de Patroclo, está probablemente inspirada en escudos reales y en las decoraciones de dagas micénicas como las encontradas en excavaciones. Al hacerlo, Homero se convertirá a su vez en modelo de toda una serie de la que forma parte su destacado epígono Hesíodo (que describe en esta línea el escudo criso-elefantino de Heracles).

¹⁰⁶ Plutarco (*Pericles*, 3, 1) narra, y Plinio el Viejo la recoge (*Historia Naturalis* XXXVI, 18), la historia de las envidias suscitadas alrededor de Fidias con motivo de haberse incluido a sí mismo como un viejo soldado calvo que sujeta una piedra en este escudo, donde había representado la *Batalla de las Amazonas*.





170. Hans Memling. *Retablo del Juicio Final*. 1467-71.
Danzig, Muzeum Pomorskie.

(II. 42), la bruñida armadura del santo reproduce ante todo lo que ocurre en la tabla contigua. Así, desatiende al reflejo de la figura del donante, que, por estar más cerca, habría de presentarse con mayor tamaño y nitidez, y aparecen borrosamente representados la Virgen y el Niño, acompañados de cuatro ángeles en medio de un paisaje, elementos todos del cuadro vecino. Produce de este modo el efecto de que fueran ellos los que llenan el corazón del santo guerrero, convirtiendo al comitente, probablemente un tocayo Jorge, en una sombra, y conformando una imagen de sorprendente aspecto impresionista insertada en la característica pulcritud del maestro flamenco.

Cerramos este capítulo de armaduras especulares con *El Arcángel San Miguel* (hacia 1480. Museo del Prado), del Maestro de San Miguel de Zafra (¿Juan Sánchez de Castro?). Realizado para el antiguo hospital de Zafra, en él una vez más el arcángel personifica la lucha contra el Mal, al que detiene. La influencia de Van Eyck y Memling se evidencia en los reflejos en la coraza y, sobre todo, en el escudo, que cumple funciones de espejo y de microcosmos. Pero lo extraordinario es que, a semejanza de la introducción sorprendente de Van Eyck en la plácida estancia donde Van der Paele es presentado ante la Virgen, aquí la protuberancia del escudo muestra, además de la sombra de un ángel y el reflejo de un demonio, una parte del espacio exterior al cuadro, donde aparece el pintor mismo, vestido de rojo y pintando el cuadro ante el caballete, con lo cual pasa a formar parte de la voraginosa escena, y no de modo marginal sino casi en su mismo centro.¹⁰⁷ Cerca ya de la decadencia de su uso, en torno a 1500 volvemos a encontrar este recurso en el *Retablo de François de Chateaubriand*, del Maestro des Moulins.



171. Hans Memling. *Díptico de Munich*.
Munich. Alte Pinakothek.

Comparado con el ámbito flamenco, la incorporación de este mundo de reverberaciones luminosas será mucho más tardía entre los italianos: las armaduras de Mantegna, Signorelli o Carpaccio parecen preferir la opacidad, muestra de una férrea solidez, frente a la cualidad reflectante que las acerca a diamantinos espejos del mundo. Sea por recepción del gusto nórdico, sea como descubrimiento autónomo, sea como algo que llevaban implícitas las capacidades de la nueva técnica del óleo, la generación de Giorgione, Savoldo y Tiziano incorporará finalmente los reflejos metálicos al repertorio pictórico

¹⁰⁷ Stoichita, V, *op.cit*, *Ibid*, p. 138.



italiano. Y cuando lo haga será con una convicción que supera el mundo de la pintura, dedicado por antonomasia a la imagen, llegando al de la escultura. Así, Lorenzo de Moggiano “dibuja” en una armadura esculpida la batalla que se está produciendo-¿cuándo?, ¿dónde?- ante ella, de modo que ese bajorrelieve, privado del espacio que le rodea, al incorporarlo, consigue un efecto más extraño que sus equivalentes pictóricos, protegidos dentro de un universo autónomo que se extiende hasta los confines del cuadro (II. 172). Aquí, mostrado en una escultura (aislada y carente, como siempre, de un mundo “propio”, e incrustada en el nuestro), ese reflejo tiene algo de imposible, que lo emparenta con la creencia de que la retina de los muertos conservaba, fijada como en un cuadro, la última imagen que se había reflejado en ella antes de la muerte (base, por ejemplo, del interesante y ficticio recurso policiaco que permitiría identificar al asesino indagando en los ojos del asesinado).

A diferencia del gusto renacentista por las armaduras como soporte que origina los reflejos, y del contenido bélico y apocalíptico en ellas mostrado, el universo barroco buscará las reverberaciones en los pequeños objetos de uso doméstico, depositarios de las imágenes reflejadas, siendo la razón última que explica su presencia la intención moralizante y la admonición a la conciencia de la fugacidad. Así, el mismo tema del autorretrato escondido en un objeto que hemos visto en varias armaduras flamencas se muestra en la gran jarra del centro de *Naturaleza muerta con jarra de plata y autorretrato del artista reflejado en ella*, de Abraham van Beyeren (Cleveland Museum of Art, II. 173). Igualmente, en la *Vanitas* de Pieter Claesz, pintada hacia 1630 (Germanisches Nationalmuseum, Nuremberg, II. 174), donde, junto a elementos que frecuentan los cuadros de esa temática, tales como el cráneo, el reloj, la nuez abierta o la copa caída, aparece una esfera metálica reflectante, en la que se muestran no sólo los objetos colocados sobre la mesa, sino la habitación donde se encuentran, y, en el centro, el pintor en el caballete, pintando todo. Así, la frontera de lo efímero no se encuentra entre lo representado y el pintor, sino que se acerca a éste y lo engulle, convirtiendo a su persona, a su obra y a su tiempo, en pasajeros y fugaces.

Un matiz distinto hace presente Jan Vermeer en su *Alegoría de la Fe* (hacia 1671-74. Nueva York, Metropolitan Museum of Art, II. 175), donde destaca un globo de cristal, colgado del techo, probablemente tomado del libro *Emblemata Sacra de Fide, Spe, Charitate*, de Willem Heinsius,¹⁰⁸ editado en Amberes en 1636, como emblema de la inmensidad del alma humana, de la que Heinsius indica que en ella “cabe lo que no cabe”.¹⁰⁹ Permite distinguir unas pocas manchas por las que deducimos la estructura del estudio del pintor, con más ventanas laterales de lo que se podría suponer de sus cuadros. Parece probable que Vermeer variara con cortinas la luminosidad de estas ventanas en función de sus necesidades lumínicas. Daniel Arasse construye en torno a esta bola una compleja interpretación, indicando que, a diferencia



172. Lorenzo de Moggiano. *Estatua de Luis XII*, detalle de la armadura. 1508. París, Louvre.

¹⁰⁸ Vd. Schneider, N, *Vermeer*, p.79.

¹⁰⁹ *Capit quod non capit*, Cit. por Bozal, V, *Vermeer*, p.282.

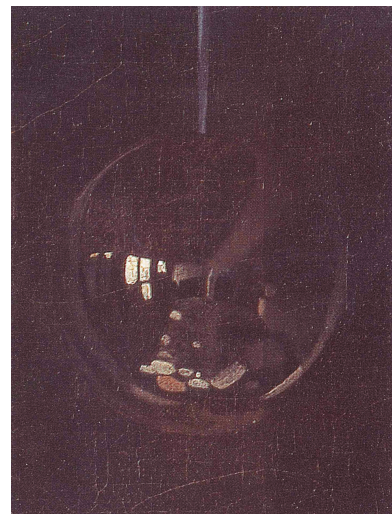




173. A. van Beyeren *Naturaleza muerta con jarra de plata y autorretrato del artista reflejado en ella*.
Cleveland Museum of Art.

174. Pieter Claesz, *Vanitas* 1630. Germanisches Nationalmuseum, Nuremberg.

de otros cuadros de Vermeer, es mayor la luminosidad de la cortina que está fuera de la estancia donde transcurre la escena, entre ella y el espectador, que la de la habitación donde está el emblema de la Fe rodeada de sus atributos. Ésta es una estancia oscura, sin luz exterior, en contra de lo que dice el reflejo de la bola, que, efectivamente, reverbera la luz de una ventana, pero ésta “no está ahí”. Por ello, para el autor francés lo reflejado por la bola sería una luz espiritual rodeada de una oscuridad que “no tiene necesariamente una presencia negativa”,¹¹⁰ de modo que este cuadro ejemplificaría más que ningún otro de Vermeer un criterio acerca de la luz como complementaria de la sombra, producto de la concepción católica, frente a un antagonismo absoluto entre luz y sombra preconizado por la teología protestante. Pese a esta brillante construcción, entendemos que quizás pudiera interpretarse más bien como símbolo de la presencia efectiva, en la mente del creyente, y como producto de la fe, de aquello que no puede ver porque no se manifiesta físicamente, sin dejar por ello de tener real existencia operativa.



175. J. Vermeer. *Alegoría de la Fe*.
Detalle de la bola metálica.
1671. Nueva York, Metropolitan.

c. Agua.

Compositivamente, el agua proporciona la posibilidad de que sólo parte del encuadre contenga realidad material, en tanto que el resto pase a ser ocupado por su imagen reflejada, sin necesidad de ningún recurso artificial, a partir de un eje horizontal. De modo semejante a como ocurre al contemplar el mundo real, esto permite al pintor incluir en su cuadro transformaciones por las que la sólida corporeidad percibida en los objetos deviene, por las sutiles transiciones proporcionadas por el agua, en una vaporosa ensoñación. Recurso que, en ocasiones, ocurre más como resultado colateral de otras inquietudes que por un propósito buscado. Así parece suceder en *Llegada a Colonia* (Venecia, Galería de la Academia, **II. 176**), pintada por Vittore Carpaccio en 1490. Perteneciente al ciclo de Santa Úrsula, el cuadro no da a basto para contar la llegada de la santa y el Papa Ciriaco a Colonia, ciudad que encuentran asediada por los hunos, a los que un romano traidor se dispone a facilitar la entrada. Entre las torres de la ciudad, las huestes asediantes

¹¹⁰ Arasse, Daniel, *L'ambition de Vermeer*, Ed. Adam. Biro, Paris, 1993, p.175.





y la imponente galera de la izquierda, Carpaccio se las ha arreglado para colocar en el centro del cuadro un puente, más lejos del cual- y por tanto, más arriba- vemos otra galera de perfil. El arco bajo el puente forma con su reflejo una inesperada y juguetona circunferencia en medio del cuadro, efecto hipnótico que es como un gran ojo que contemplara el ajeteo de barcos, banderines y corazas.

Esta transición progresiva de un mundo concreto a otro ensoñado o intemporal, producto del reflejo de los objetos reales en el agua, resulta ya central y plenamente consciente en la *Vista de Delft*, pintada por Vermeer en 1660, y conservada en el Mauritshuis de La Haya (II. 31). Kenneth Clark la consideraba como lo más próximo que puede estar un cuadro de la fotografía en color¹¹¹, y su efecto de naturalidad hacen decir de ella a Alpers que “*no es que Delft esté vista o captada; está simplemente expuesta a la vista*”¹¹². Pero, al tiempo, algo de la disposición de los elementos de su interior parece colocarla fuera de lo real. Todo aquí, incluso- tal como indican las radiografías-, las sutiles alteraciones de la realidad topográfica de la ciudad de la que parte, es producto de una cuidadosa planificación para producir ese efecto. A diferencia de las vistas escorzadas frecuentes en contemporáneos suyos, como Gerrit Berckheyde o de Jan van der Heyden, y siguiendo un esquema compositivo para paisajes introducido por Brueghel el Viejo y las vistas topográficas de ciudades presentes en los grabados del siglo XVI¹¹³, Vermeer se sirve de un punto de vista que le permite disponer los elementos arquitectónicos como un perfil en paralelo al Plano del Cuadro. Una parte de su elección proviene de esa tradición topográfica que describe las ciudades mostrándolas de perfil. Pero el uso del reflejo no es casual. Arthur K. Wheelock Jr.¹¹⁴ señala como único ejemplo de estructura similar una vista de Zierikzee pintada por Esaías van de Velde en 1618, (Gemäldegalerie, Berlín)- lejano precedente que sería indicativo no de un caso de influencia, sino de mera pertenencia a una tradición común-, y en la cual van de Velde casi ha ignorado las posibilidades que entrañaba el reflejo. Por el contrario, Vermeer se sirve del reflejo de los edificios en el agua para reforzar el efecto buscado de equilibrio compositivo y sosiego visual que le proporciona la amplia banda horizontal de los mismos, subrayando esa sensación de tranquilidad y paz, y confiriendo al paisaje un aire de ligereza, de levedad, por el que las construcciones, contagiadas por las nubes emergentes sobre ellas, flotan inasibles, silenciosas y eternas. Con ello, las variadas formas que adquieren los reflejos de los edificios sobre la superficie del agua parecen hacerlos inmateriales y traducir su presente a intemporalidad, haciendo aplicable al conjunto lo que comenta Wölfflin a propósito de la *Vista de Haarlem* de Ruisdael:

*“Sólo se persigue la lejanía ilimitada del paisaje, para lo que el marco nada significa, y es así el cuadrado un modelo típico de esa belleza de lo infinito que sólo fue capaz de lograr el Barroco”.*¹¹⁵

Esa sensación de fantasmagoría, producida por el hecho de que esa imagen reflejada sea menos nítida



176 . Vittore Carpaccio. *Llegada a Colonia*.
1490. Venecia, Galería de la Academia.

¹¹¹ Clark, Kenneth. *Civilización*, p. 307.

¹¹² Alpers, S, *op.cit*, p.63.

¹¹³ *Ibid*, p. 184.

¹¹⁴ Wheelock, A.K. *op.cit*, p. 72.

¹¹⁵ Wölfflin, H, *op.cit*, p.164.





cuanto más se aleja de la figura de la que es reflejo hace que, al tiempo, se incorpore inevitablemente al cuadro un efecto de provisionalidad, de fugacidad, que lo tiñe de melancolía, contagiado por la sensación de desmembración de la forma, presente en su reproducción espejada.

Pocos temas como el de Narciso son tan aptos para aprovechar este efecto. De hecho, hemos visto más arriba cómo Plotino lo usaba como advertencia frente a lo que considera riesgos de la belleza material:

*“Del mismo modo, el que se aferra a la belleza corpórea y no quiere desasirse de ella, se precipita, no con el cuerpo, sino con el alma, en oscuros abismos, que causan horror al espíritu, y donde permanece como un ciego en el Orco, allí como aquí rodeado de sombras”.*¹¹⁶



177 . Caravaggio. *Narciso* .1598-9. Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica, Palazzo Corsini.

En este sentido, el *Narciso* de Caravaggio (1598-9. Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica, Palazzo Corsini, **II. 177**) resulta paradigmático, al aprovechar la progresiva desaparición producida en el reflejo del joven que se contempla en las aguas para simbolizar una limitación y una pérdida. Pero adelantábamos que la lectura que hacía Alberti del mito era casi opuesta, considerando a Narciso, enamorado de la belleza y perseguidor de su reflejo sobre el agua, como el inventor de la pintura. Algo de ambas visiones del tema se haya presente en la lectura de Caravaggio, quien, a diferencia de anteriores interpretaciones del asunto, centradas en la figura del joven, y con una conciencia mucho mayor que Carpaccio sobre las posibilidades del uso de reflejos en el agua, coloca el borde de ésta casi en la mitad del cuadro. Así, la convierte en una bisagra horizontal, que divide al cuadro y escinde dos mundos, confinando la realidad en la parte superior, y destinando la mitad inferior tanto a la contemplación del mundo del sueño y del anhelo como a la búsqueda del imposible, sea éste la belleza o la completa comprensión de la identidad.

El resultado es complejo y ambiguo; sin duda es cierto lo que indica Sebastian Schütze, en el sentido de que

*“para la estética de la Edad Moderna, que fundamentalmente es una estética de la recepción, resulta característico el hecho de que Alberti y, siguiendo a éste, también Caravaggio, conviertan al Narciso admirando el reflejo de su propia imagen en el inventor de la pintura, con lo que, por así decirlo, elevan al espectador a (la categoría de) verdadero creador del cuadro”.*¹¹⁷

Mucho de lo señalado se podría aplicar al esquema organizativo y a los resultados que éste proporciona más comedidos y ocultos, menos heroicos-, en la *Mujer bañándose en un riachuelo*, de Rembrandt (1654. Londres. National Gallery, **II. 178**). Se ha barajado que, por la rica túnica colocada en la orilla, podría

¹¹⁶ Plotino, *Enneadas*, I, 6, 8, cit. Panofsky, E, *Idea*, p. 31.

¹¹⁷ Schütze, S, *op.cit*, p.729.





tratarse de alguna figura bíblica, como Susana, Betsabé o Diana, al tiempo que la excepcional soltura de su pincelada ha hecho pensar que podría haberse realizado como estudio previo a la ejecución de un cuadro mayor del que formaría parte. Pero Rembrandt no tenía esta costumbre, y además, el cuadro está firmado y fechado, lo que fundamenta la idea de que se trate de una obra autónoma, en la que el pintor utilizó como modelo a Hendrickje Stoffels, nodriza de su hijo Titus y amante suya, y que el mismo año de ejecución del cuadro le daría una hija, provocando una admonestación pública por parte del Consejo de la Iglesia reformada de Amsterdam.¹¹⁸ Rembrandt retrata a la joven, con toda probabilidad ya embarazada, con una ternura y cariño que suaviza, pero no oculta, una patente carga erótica, y su admiración por ella hace que la presente con la ambientación propia de una diosa o una heroína veterotestamentaria. En algo parecido a una cueva, la muchacha se adentra en una laguna. No parece que se vaya a bañar, porque en tal caso se habría desnudado antes, sino que el gesto de recoger su camisón es más el de quien sólo quiere mojarse los pies, o por puro placer o porque va al agua para hacer en ella algo que no puede hacer fuera. Hendrickje camina con la cabeza baja, y, al hacerlo, se contempla reflejada, como Narciso. Pero aquí, Rembrandt, a diferencia de Caravaggio, no nos da a ver lo que ella ve. Como si perteneciera a una esfera más íntima, la verdad que muestra el agua nos está vedada a nosotros, espectadores a los que se nos ha invitado a contemplar a la joven “real”, pero nos oculta su reflejo en esa oscura materia pictórica compacta que la absorbe y la convierte en pintura.



178 . Rembrandt. *Mujer bañándose en un riachuelo*.
1654. Londres. National Gallery.

¹¹⁸ Bomford, D. Brown, Cristófer. Roy, Ashok, *Rembrandt. Materiales, métodos y procedimientos del arte*. Barcelona, Ediciones del Serval, 1966, p.104.





179 . Luís Menéndez. *Autorretrato*.
1746. Madrid, Museo del Prado.





Capítulo VII. Cuadros en el cuadro con borde III

5. Planos- simulacro.

En las ocasiones en que lo inscrito en el interior de la composición es un plano que se muestra como un nuevo cuadro (o, de modo similar, un dibujo, un grabado e incluso un bajorrelieve), el espacio ocupado por éste reitera las funciones que realiza cuando simula ser un espejo o una ventana, retaceando peculiarmente la superficie del cuadro, añadiendo a la escena principal de éste una nueva, que completa o se contrapone a la primera, y jugando a mostrar en el seno de la imagen un eco de la misma. Para cumplir eficazmente esta delicada operación, el pintor ha de poner un especial cuidado en el ensamblaje ordenado del cuadro “huésped” dentro del “anfitrión”, procurando que el espectador perciba ordenadamente y sin confusión el papel que juega la pieza dentro del conjunto.

a. Dibujos en cuadros.

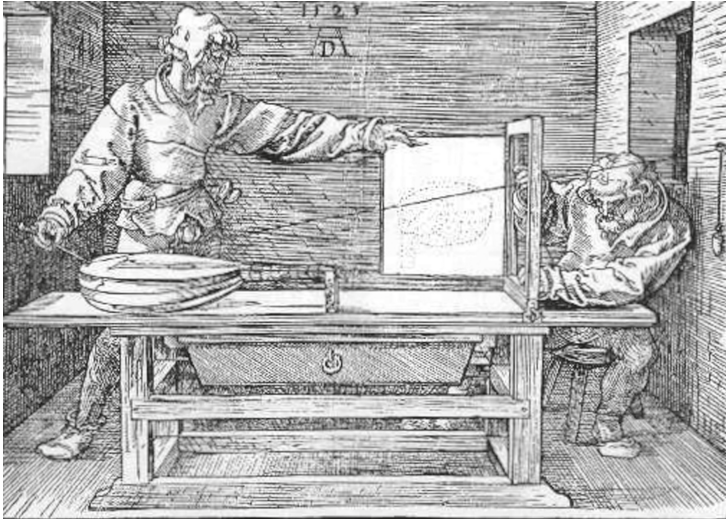
Al igual que ocurre con la presencia de cuadros dentro de cuadros, los dibujos insertos en cuadros responden a dos tipos de finalidades esenciales: servir de contraste y añadir significado. Dedicaremos primeramente la atención a la función contrastante del dibujo respecto a la pintura que lo contiene, contraposición que puede descansar ya en los materiales en los que están hechos ambos, ya en los estilos que expresan, ya, incluso, en las capacidades que evidencian, presentando juntos un dibujo tosco, infantil o adulto, y una imagen, que lo contiene, pintada por un profesional.

La intención de hacer relevante el contraste entre los materiales propios del dibujo y aquellos con lo que se construye la pintura lleva implícita, con mayor o menor peso, una reflexión sobre la naturaleza de la propia actividad, haciendo que el arte contenga al arte e inicie así un proceso, del que encontraremos abundantes ejemplos y variaciones, por el cual el dibujo presente en el cuadro tiene respecto a éste una relación semejante a la que el lienzo mantiene con la realidad, empujando al cuadro, por así decirlo, a desembocar en la realidad misma. Que inmediatamente el espectador descubra el juego y no caiga en el engaño no implica el fracaso del mismo: realmente, nunca ha habido intención de que el arte deje de serlo, pues esto anularía el interés del juego. La labor de mimetismo debe rondar la culminación del engaño, y, una vez cumplido ese propósito, el triunfo del juego reside precisamente en que se haya limitado a una frontera que no ha de traspasar, so pena de morir de éxito, al hacer que el espectador no perciba el engaño y vaya a parar a la convicción de estar ante la realidad, estancia en la que ya está demasiado acostumbrado a vivir y de la que busca distraerse por medio del ardid del arte.

El Museo del Prado posee un autorretrato de Luís Menéndez (II. 179) que no suele exponer, donde se nos presenta como un joven que sostiene orgullosamente un papel en el que los trazos a sanguina de una academia parecen querer dar fe de su capacidad como dibujante. Decimos “parecen querer” no porque no tenga esa capacidad, sino porque, al mostrarla, hace que el espectador dé por supuesta la perfección evidenciada por la figura pintada (también por el autor del dibujo) que lo está enseñando. Así, haciendo gala de lo menos (el dibujo), induce al espectador a que no repare en lo más (la pintura), de modo que lo sienta mostrado por un *alguien-algo* que no pertenece al mundo de la pintura y es, por tanto “real”. Al percibir que no hay tal, se desvela la verdadera intención de deslumbrar con la calidad mostrada por la figura pintada que sostiene el dibujo, junto a la voluntad de entretener con la variedad implícita a un cuadro que no habiendo querido serlo (para así ser realidad), cumple efectivamente ese propósito en una parte del mismo (por ser dibujo).

Este componente de reflexión sobre la propia actividad aparece aún con más claridad en *Hombre dibujando un laúd*, xilografía de Alberto Durero perteneciente a su serie de cuatro grabados aparecida





180. A. Durero. *Hombre dibujando un laúd*. Xilografía. 1525.

del cuadro, éste es el único donde vemos el dibujo, que describe el contorno de un laúd, frontalmente. Esta decisión entraña el riesgo de que el formato donde se materializará el instrumento de cuerda se desintegre del conjunto, como si las figuras pertenecientes a un mundo hecho con rayas contemplaran un extraño reducto cuadrado, que contiene objetos pertenecientes a un mundo hecho con puntos.

El otro motivo de contraste que explica la presencia de dibujos en cuadros reside en contraponer los modos de representación de un profesional y los de un aficionado, recurso que enfatiza el virtuosismo de aquél frente a la ingenuidad o la tosquedad de éste, como veíamos que ocurría en *Muchacho con un dibujo* (Verona, Museo di Castelvecchio), de Giovanni Francesco Caroto (II. 25). Igualmente se recurre a este contraste de pericias en el sutil uso que de él hace Jan Saenredam, incorporando a su *Interior de la Mariakerk de Utrecht* (Amsterdam, Rijksmuseum, II. 181), de 1641, dos dibujos, a modo de *graffiti* o pintadas, en uno de los pilares. Realizados con dos colores, al igual de las inscripciones que acompañan, ejecutadas con tres grafías y colores distintos, para así hacer suponer que son producto de tres autores y momentos diferentes, disimulan el carácter premeditado de un texto con el que el autor identifica la iglesia y fecha y firma su cuadro. La inclusión de este dibujo-firma es enteramente coherente con la catarata de arcos que hallan eco en otros arcos, fragmentando y reconcentrando el cuadro *ad infinitum*. Así, al tiempo que se hace presente con su rúbrica, el pintor oculta su autoría, adjudicándosela al dibujante del garabato que aparece a la izquierda del nombre.

Un uso inverso parece presentar el dibujo del *Doble autorretrato* de Carlo Dolci (1674. Florencia, Uffizi, II. 182). Como una sombra o un espectro, la cabeza del pintor emerge de la V descentrada que forman, paralelos al Plano del Cuadro, el cuello blanco y el papel que muestra. Si, en ocasiones, el dibujo sostenido por una figura pintada busca contrastar por su carácter tosco o infantil con la



181. J. Saenredam. *Interior de la Mariakerk de Utrecht*. 1641. Amsterdam, Rijksmuseum.



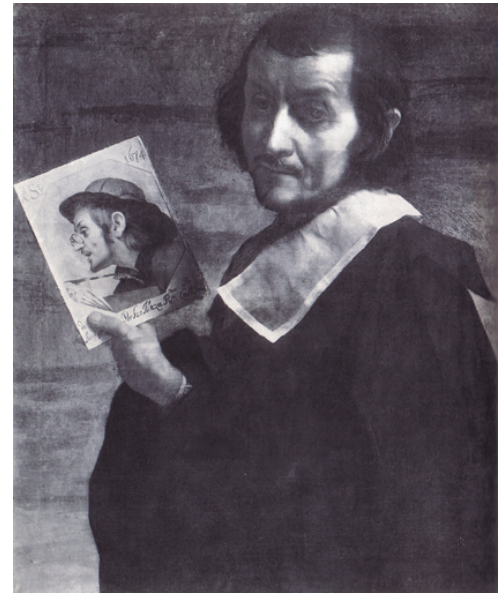


elaborada maestría y la verosimilitud de ésta, aquí es más bien al revés: un Dolci un tanto velado y taciturno, con casi todo el rostro sumido en la penumbra, enseña su efigie, pintada como si fuera un dibujo en una carta donde, aún teniendo la misma edad, parece otro, retratado de perfil pintando, todo concentración y actividad. Intensamente vivo en su mundo pictórico, se encuentra limitado por los bordes del octógono que lo contiene, pero pleno. El hombre vivo que sujeta la imagen parece un fantasma; el que la ejecuta ha escapado de esa nebulosa y, concreto e intenso, celebra que la superficie plana en la que existe es el presupuesto para su realización vital.

Además de la finalidad de contraste, una segunda intención para el uso de este recurso puede ser la de incorporar un significado que complemente o clarifique la razón de ser del cuadro donde aparece incluido el dibujo. Este parece el caso de *Instrumentos de música con símbolos de la vanidad de la vida*, de Pieter de Ring (1650. Berlín, Staatliche Museen, **II. 183**), en el que las referencias a la fugacidad de la vida y su carácter temporal y pasajero, aludidas por el violín y la flauta abandonados sobre una mesa junto a una partitura, dados, monedas y utensilios, no resultarían suficientemente evidente de no estar junto a ellos la información contenida en un libro entreabierto. Éste, al mostrar un dibujo hecho a pluma con tinta de sanguina, en el que un hombre hace pompas con espuma, decanta el tema del cuadro, hasta entonces ambiguo, o, al menos, más oculto, hacia la intención de narrar o ilustrar la caducidad de las ilusiones y lo efímero de las esperanzas.



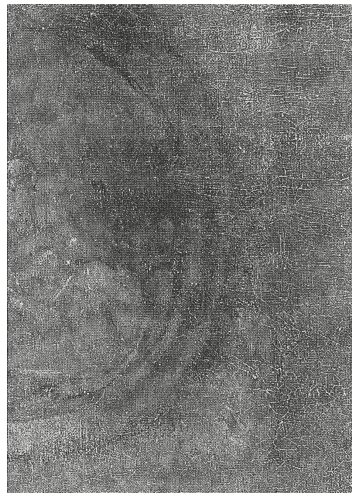
183. P. de Ring. *Instrumentos de música con símbolos de la vanidad de la vida*. 1650. Berlín, Staatliche Museen.



182. *Doble autorretrato* de Carlo Dolci.
1674. Florencia, Uffizi.

El dibujo que completa o aclara puede ser original para el cuadro que lo contiene, no preexistiendo en realidad al cuadro y habiendo sido específicamente ideado para él, como parece ser el caso del cuadro de De Ring, pero también puede tratarse de una imagen anterior en el tiempo al cuadro, del que pasa a formar parte como el resto de los objetos o seres que el pintor copia, integrándolos en su composición. Así ocurre en *Hombre viejo como San Pablo*, de Rembrandt (1659. Londres. National Gallery, **II. 184**), donde, entre la penumbra que rodea a la figura, pueden distinguirse una espada y un libro, tradicionales atributos de san Pablo, símbolos del martirio del santo y de la palabra de Dios. A la izquierda de la figura, una imagen enmarcada muestra el tema del sacrificio de Isaac, prueba adicional de esta identificación, ya que este asunto bíblico, usado como figura de otro sacrificio, el de Jesús en la Cruz, es así utilizado por el propio san Pablo en la doctrina sobre la naturaleza de la fe presente en su *Epístola a los Corintios* (11,17). Lo peculiar es que la imagen intuita en el incompleto redondel, invertido por razones de composición, es *El sacrificio de Isaac*, aguafuerte que el propio Rembrandt había realizado en 1665 sobre el tema.





184 a. Rembrandt. *Hombre viejo como San Pablo*. 1659. Londres. National Gallery,. b. Detalle del cuadro enmarcado de la izquierda. c. Rembrandt. *El sacrificio de Isaac*, aguafuerte, 1665.

Es posible que también preexistente sea el dibujo que aparece en la *Alegoría de la muerte de Almirante Tromp*, de Pieter Steenwyck (Stedelijk Museum “de Lakenhal”, Leiden, **Il. 185**), caso inusual de inclusión de retrato en bodegón, y cuya finalidad es más alusiva que simbólica. El cuadro muestra en su centro un rectángulo blanco de papel, portada de la oración fúnebre del almirante que, doblada, está rodeada de referencias a la figura del homenajeado, cuyo retrato se muestra por medio del grabado de la parte inferior derecha. Así, alrededor de un globo terráqueo, aparecen una corona de laurel, un bastón de mando, un catalejo, una caracola marina y un recipiente para pólvora, alusiones todas ellas a la condición de marino de guerra del fallecido, junto con elementos clásicos de las *vanitas*, como el cráneo- cubierto aquí con una boina similar las que probablemente usara el finado-, libros y una vela apagada. Sensibles siempre los pintores holandeses a la cuidadosa variedad de texturas en sus bodegones, se alternan la tela del tapete que cubre la mesa, la madera de éste, el cuero, la loza, el metal, el paño, el hueso, la caracola y el papel. Para dar variedad a este material, único repetido, en la portada del centro y en el grabado, la hoja en el que éste se muestra está doblada, alterando su forma rectangular para evitar la similitud con el otro rectángulo, pero de modo que la parte arrugada no coincida con la efigie del homenajeado, para que se le pueda contemplar sin deformaciones. En esa parte arrugada, un texto recuerda algunos de los hechos más relevantes del Almirante. De este modo, el conjunto de objetos resumen silenciosamente la vida del retratado, sin tener que recurrir a laboriosas representaciones de combates victoriosos y heroicas derrotas, y aún en la confirmación del inevitable triunfo de la muerte, cantan el valor de la vida de quien ahora no es más que un dibujo.



185 Pieter Steenwyck. *Alegoría de la muerte de Almirante Tromp*. Leiden, Stedelijk Museum “de Lakenhal”.





b- Cuadros en cuadros.

Se ha insistido más arriba en la cercanía entre el efecto producido por las parcelaciones que en el interior de un cuadro semejan responder a huecos o espejos, por un lado, y cuadros, por otro. Ciertamente, por medio de todos estos pretextos, el pintor dispone de espacios retaceados en el interior del lienzo donde acomodar ámbitos autónomos que se integran en el conjunto del cuadro, aportándole un complemento formal o de significado y cumpliendo, por ello, una función compositiva o iconográfica. Pero, aún insistiendo en esa cercanía, es evidente que cuando ese espacio privilegiado dentro del cuadro muestra un nuevo cuadro, el efecto que produce en quien lo contempla pasa de ser una intuición de semejanza entre el formato continente y el contenido a la constatación de algo próximo a la identidad entre ambos. Al respecto de la presencia de ese vástago de la misma especie encerrado dentro de su “progenitor”, André Chastel ha indicado que

“el nuevo elemento debe someterse al juego de las jerarquías, y esta sencilla operación requiere un reglado preciso: añadiendo presencias complementarias a la escena principal concentra y revela la libertad del pintor de incorporar ahora un elemento, ahora un símbolo, para intensificar, profundizar o precisar el asunto de su cuadro”.

Por supuesto, similares razones pueden estar presentes en el uso de los huecos o los espejos, pero estas excusas para las parcelaciones se encuentran sujetas a la verosimilitud y la perspectiva que rigen al conjunto del cuadro, en tanto que el cuadro-incluido-en-el-cuadro se encuentra liberado de esas normas, inaugurando un mundo nuevo, ajeno al del cuadro que lo contiene, con el que sólo guarda una regla de rígida conexión necesaria: el cuadro contenido ha de responder a los designios y particulares necesidades del pintor de la totalidad del cuadro, sea para completar, enriquecer o contrastar el cuadro continente. Al margen de ese sometimiento, esa parcela pintada admite contener cualquier cosa que el pintor requiera para el efecto final. Esa es su fuerza, y las posibilidades ilimitadas que contiene para materializarlo no encuentran comparación con las de ningún otro modo de retacear el cuadro.

El recurso es antiguo. Casi inmediatamente que la pintura tiene conciencia de sí, se inicia el juego del engaño y, al tiempo, concibe retratarse a sí misma. El fenómeno del trampantojo, si bien distinto, está fuertemente relacionado con el del eco o el autorretrato de la pintura hacia sí misma. Encontramos tempranos casos de cuadros en el cuadro ya en cerámicas griegas del siglo VI a. C, como la placa votiva de barro hallada en la Acrópolis, identificada por Robertson como obra de Eutímidés, donde se muestra a un guerrero con un escudo en el que aparece dibujado un sátiro o un minotauro.¹ Sobre esta cuestión, Julián Gállego ha señalado que

*“Paul Girard (Dictionnaires des Antiquités Grecques et Romaines, París, 1907) dice que en un relieve hallado en la campiña romana se representaba a un pintor con su cliente y su caballete, donde estaba ya colocado el cuadro pintado(...). Por desgracia, no queda de ello más que un dudoso dibujo, que hace más dudoso el original.”*²

Dentro de la fascinación por el ilusionismo que se produce como causa y consecuencia de la pintura griega, su heredera la pintura romana gustó de la simulación en las paredes no sólo de mármoles veteados, o falsas aberturas en los muros que permitían acceder a supuestos paisajes, sino, incluso, de pretendidos cuadros colgados de las paredes, traviosos suplantes de los reales. Llamados “*Xenia*”,³ su contenido

¹ Gállego, J, *op. cit.*, p.27.

² *Ibid.*, p.30.

³ Gualdoni, F, *Trampantojo*, p.11.





los convierte en antepasados de nuestros bodegones, pues en ellos se representaba comida y bebida en las habitaciones de los invitados, como símbolo de la hospitalidad del anfitrión, lo que originó que se generara la costumbre de representar alimentos en cuadros para colocarlos en las habitaciones, a modo de sustitutos de los objetos reales. La confusión producida por la existencia en la realidad de planos pintados que simulan ser reales nos coloca al borde de concebir otro tipo de confusión, la de los “retratos” pintados de esa realidad que incluyan partes de ella simulando reclamar para sí en exclusividad el nivel de lo pintado, acción por la que, en un fascinante juego, pasan a convertir al continente que lo rodea en “no pintado” y, por ello, “real”.

Probablemente, los primeros ejemplos de presencia de cuadros dentro del cuadro en el arte italiano son representaciones a mitad de camino entre las yuxtaposiciones que estudiábamos más arriba (todavía cuadros de *segundo grado*) y los cuadros efectivamente incluidos dentro de otros cuadros (que se constituyen ya en cuadros de *tercer grado*). Así ocurre con el *Árbol de la vida*, de Pacino di Bonaguida (hacia 1300-1310, Florencia, Galleria dell'Accademia, II. 7), ejemplo todavía de lo primero, donde se recurre al paralelismo entre el leño de la cruz y el del árbol de manera múltiple. Según la leyenda, de la madera del árbol del Bien y del Mal, que había sido causa de la Caída, se extrajo la cruz, como medio necesario para la Redención. Y este nuevo Árbol, con doce ramas como doce son los Apóstoles, y cuyos salvíficos frutos son aquí los medallones en los que aparecen representadas escenas de la vida de Jesús, es el camino ascensional que conduce, en sentido contrario a la Caída, hacia la salvación, representada en el Paraíso del triángulo de la parte superior de la tabla.

Un paso más desde la yuxtaposición hacia la plena inclusión lo encontraríamos en la *Anunciación* de Neri di Bicci (1458, Uffizi), cuyos tondos contienen imágenes de los personajes sagrados partícipes en la escena, de modo que éstos, duplicados, están al tiempo dentro y fuera de la historia. No tardará mucho en percibirse que este rastro de arcaísmo se contradice con las demandas crecientes de verismo y naturalidad en lo narrado. Esto llevará a los pintores a tomar conciencia de que las posibilidades del recurso han de sujetarse a limitaciones, para evitar problemas como el de la duplicación ingenua. En adelante, si algo o alguien es subrayado por medio de un marco particular, pasará a tener una presencia relevante en la escena. Esta no será ya de orden físico, porque de ser así estaría normalmente integrada en el conjunto de lo narrado, y sólo estará presente como invocación o evocación, con una participación espiritual.

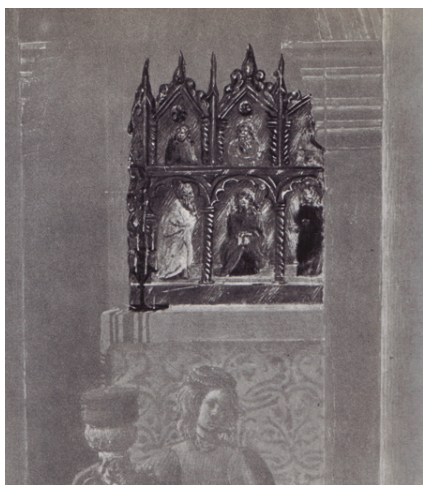
Esa presencia es en ocasiones la de un cuadro ajeno. La finalidad en estos casos suele ser la del homenaje, por medio de la inclusión de la obra de un maestro anterior, intención que Chastel refiere en *San Juan apareciéndose a Gala Placidia* (Milán, Galería Brera), de Rondinelli, donde incluye una pala de Bellini, como muestra de admiración hacia éste.⁴



186 *Madonna entre santos* de Benozzo Gozzoli. 1484.
Castelfiorentino, Santa María della Tosse.

⁴ Chastel, A., *op.cit.*, p.78.





186b. *Maestro de los Paneles Barberini.*
Presentación de la Virgen.
Boston, Museum of Fine Arts.

La otra posibilidad es la aparición de un cuadro propio original, que puede ser figurado (es decir, el cuadro ficticio o pintado dentro del cuadro no es una cita de otro cuadro real y previo del mismo o de otro autor), o realmente existente, introducido en un formato mayor. Un ejemplo de lo primero lo encontramos en la *Madonna entre santos* de Benozzo Gozzoli (1484. Castelfiorentino, Santa María della Tosse, **II. 186**), donde Gozzoli ha pintado al fresco tres ángeles sosteniendo una pesada cortina que fue roja. Este telón encuadra un falso marco, formado, en sus lados verticales, por columnas historiadas rematadas por capiteles corintios, junto a las cuales dos ángeles de cuerpo entero simulan estar “ante el cuadro” o fuera de él. Las supuestas columnas “sostienen” un arquitrabe que limita por arriba al cuadro figurado, dentro del cual Gozzoli ha representado una *Sacra Conversazione* de una Madonna con cuatro santos. Chastel⁵ señala que “quizás ocurriera lo mismo en la Capilla de la Concepción del antiguo San Pedro de Roma, decorada por Perugino (destruida en 1509), y conocida por un apunte antiguo”.

Igualmente, el cuadro original pintado en el cuadro puede haber existido previamente, formando parte de la obra anterior del pintor. Este inteligente recurso, que muestra el progresivo descubrimiento de las posibilidades implícitas a él, es ya utilizado por Carlo Braccresco en la predella de San Andrés, donde sitúa el milagro ante un tríptico que reproduce una de sus obras anteriores, recurso o juego que quizás haga acto de presencia como instrumento publicitario del propio pintor.⁶

En general, si el cuadro citado es obra del mismo pintor, el estilo es lógicamente también similar. Por el contrario, cuando el pintor del cuadro continente es otro que el del contenido, suele darse una diferencia de concepto, elemento destacable por ser precisamente la variedad -junto con la ya citada finalidad del homenaje-, una de las principales razones de su inserción. Sobre esto, indica Chastel en *El gran taller* (1965):

*“La intención es más sutil cuando el cuadro introducido en la pintura presenta un estilo distinto al del pintor. Este tiende a localizar o historizar un tipo de arte diferente del suyo; por ejemplo, de una manera bastante inesperada, en la Presentación de la Virgen, del Maestro de los Paneles Barberini (Boston, Museum of Fine Arts, **II. 186 b**) aparecen trípticos que semejan pretender claramente armonizarse con el estilo “a la antigua”, es decir, paleocristiano, de la arquitectura. Hay que conceder el mismo valor a los mosaicos, tan gustosamente insertados, a partir de 1480-85, por los pintores venecianos en los nichos en forma de ábside que sirven de fondo a las Sacre Conversazioni; por Giovanni Bellini en la Pala de Santo Job, y por muchos otros después de él.”*

Pero no siempre el propósito de la cita será admirativo. En la *Llegada de los embajadores ingleses a la corte de Bretaña*, de Vittore Carpaccio (1495, Venecia, Galería de la Academia, **II. 47**), en el espacio retaceado de la derecha de la composición, donde como en un aparte se muestra la



187. Vittore Carpaccio. *Llegada de los embajadores ingleses a la corte de Bretaña.* 1495, Venecia, Academia.

⁵ Chastel, A., *El gran taller*, p. 244.

⁶ Chastel, A., *Le tableau dans le tableau, (Fables, Formes, Figures)*, vol II, p. 78.





habitación de la santa, el pintor incorpora un pequeño icono de carácter bizantino, con el que parecería disfrutar contraponiendo su arte al de un pintor de madonnas en el que parece subrayar su carácter arcaico. (II. 187)

La segunda mitad del siglo XV ve una cierta proliferación del uso del cuadro dentro del cuadro en Italia. Bernardino Pinturicchio, que ya había simulado un retablo en la decoración al fresco de la capilla de la Biblioteca Piccolomini de Siena, incluye un sorprendente *Autorretrato* (II. 188) en la Capilla Baglioni de Santa María Maggiore, en Spello (1501), novedad excepcional y de carácter algo nórdico, por tratarse, en el fondo, de un bodegón, si bien pintado al fresco. Desde luego, no es inusual que el pintor del Quattrocento, orgulloso de sus logros y de su creciente posición social, se retrate, pero sí lo es el modo en el que aquí lo hace. El cuadro enmarcado en la pared tiene algo de espejo donde se reflejara un fantasma: colocado bajo una repisa, de la que cuelga un pañuelo blanco que abraza su retrato como una cortina, está sobre una inscripción, asimismo enmarcada por una banda dorada, donde figura su nombre, firmando así el conjunto pintado, e identificando para la posteridad la efigie del “cuadro” que está sobre ella.

Si bien el desarrollo de estos motivos secundarios se produce paralelamente en el arte italiano y en el flamenco, alcanzan antes en este último un peso determinante dentro de la “máquina” del cuadro. Chastel considera que esto sería debido a que en Flandes el arte emergente al final de la Edad Media es ante todo producto de la experiencia y del desarrollo de una práctica cada vez más capaz, frente a la especulación y la teoría de la que el arte italiano es consecuencia.⁷ El norte habría comprobado la presencia en el mundo real de las imágenes, y habría buscado representarlas como si de cualquier otro integrante de ese mundo real se tratara. Frente a esto, Italia estaría estudiando fórmulas abstractas para su asimilación armoniosa dentro del conjunto. Asimismo, la propensión flamenca hacia el brillo y el detalle encontraría un terreno óptimo para la proliferación de “*sub-imágenes*”, demostrativas de las habilidades manuales de los pintores y de las posibilidades de su nueva técnica del óleo.

Pero, junto a esa explicación formal, se hace necesario hacer hincapié en que la razón última de los cuadros insertos dentro del arte flamenco es de tipo iconográfico. El sentido de la imagen principal de la escena se amplifica y reverbera por medio de las sutiles alusiones confiadas a ellos. Y no es un mérito pequeño el que, frente a los riesgos que entraña la inclusión de algo que podríamos llamar *subtramas* dentro de los cuadros, problema que desbordaría la pretensión de solidez constructiva italiana, los grandes pintores flamencos son capaces de someter a esos motivos secundarios a una implacable jerarquía, unciéndolos disciplinadamente al todo del conjunto. Lo comprobábamos más arriba en el marco del espejo de la pared de *El matrimonio Arnolfini*, que aprovecha Jan Van Eyck para incluir diez diminutas escenas de la vida de Cristo, imbuyendo el futuro de la nueva pareja en un universo trascendente. (II. 160)

Esa joya de la National Gallery nos permite reparar en una peculiaridad flamenca: los minúsculos cuadritos que Van Eyck ha dispuesto alrededor del espejo son a su vez pequeños cuadros de su autor, totalmente asimilables al estilo y factura de los cuadros “reales”. De manera similar, en las grisallas que simulan ser “esculturas” dentro los cuadros de Memling, no podemos percibir más diferencia que la ausencia de color respecto a las figuras que quieren ser “vivas”. A diferencia de lo que ocurría en Italia, donde veíamos la destacada presencia del contraste de estilos dentro del cuadro, sea para subrayar una deuda admirada, sea como excusa para la orgullosa demostración de la superioridad de la nueva pericia respecto al modo antiguo- contraste que se constituía en un elemento determinante para el uso del cuadro

⁷ Chastel, A, *Le tableau dans le tableau, (Fables, Formes, Figures)*, vol II, p.77.





en el cuadro durante este período del arte italiano-, la pintura flamenca no distingue entre el estilo del cuadro y el de sus *sub-cuadros*. Chastel lo resume indicando que mientras que en el ámbito flamenco el cuadro en el cuadro se limita a ser un complemento ambiental, manteniendo una unidad estilística con la representación del entorno que lo rodea, en la pintura italiana se hace hincapié en la diferencia de estilos entre la obra contenida y el conjunto del cuadro en el que se ubica.⁸ Lo peculiar de este indicio es que parece mostrar una cierta ceguera flamenca hacia el estilo: el mundo es ahí representado del único modo que les parece posible, es decir, como sería objetivamente (o tal como supuestamente es). Los italianos parecen haber intuitido desde temprano, en cambio, la necesidad de que la conversión del mundo en pintura implique una traducción, tarea que consiste precisamente en la generación de un estilo.

A lo largo del siglo XVII, el fenómeno del cuadro dentro del cuadro alcanza su máxima pujanza de la mano de los grandes maestros del arte barroco, presentando características particulares en cada uno de ellos en función de sus distintos intereses. Chastel ha denominado “efectos” a estos diferentes usos, refiriéndose así a



188. Pinturicchio. *Autorretrato*. 1501.
Capilla Baglioni, Santa María Maggiore, Spello.

*“un “efecto Rembrandt, cuando el pintor nos hace partícipes de la acusada toma de conciencia de su arte; el efecto Vermeer, cuando el cuadro inscrito acentúa al máximo el carácter contemplativo de la pintura; y, en fin el efecto Velázquez, cuando se sirve del recurso para acentuar el lado enigmático”.*⁹

En realidad, tales “efectos”, si bien evidencian en qué punto de las posibilidades del recurso parece hacer hincapié cada autor, son compartidos por el conjunto de ellos.

Puede afirmarse que ningún pintor antiguo ha hecho un uso tan sistemático e intencionado de la inclusión de cuadros que son tales cuadros -no espejos o ventanas que funcionen como cuadros-, como Jan Vermeer al que se le podrían adjudicar por igual todas esas características implícitas al recurso. Quizás tenga que ver con esto su hipotético uso de la cámara oscura, que le habría redoblado la sensación de realidad encuadrada o enmarcada, eliminando “*el dinamismo lateral de nuestra mirada, los umbrales de indefinición*”,¹⁰ y habría potenciado el uso de imágenes enmarcadas en el interior de sus lienzos (con todo Jorgen Wadum ha estudiado detenidamente el uso de la perspectiva en Vermeer y concluye que no hace tal uso de la cámara oscura.¹¹

La razón de esta inusual presencia de imágenes en imágenes no es clara. Recordemos que, tal como indicábamos más arriba, Svetlana Alpers ha considerado inadecuado aplicar a Vermeer, y en general, al arte holandés del siglo XVII, una transposición de la narratividad a la que responde el arte italiano,

⁸ *Ibid*, p.78.

⁹ *Ibid*, p.84.

¹⁰ Bozal,V, *Vermeer*, p. 141.

¹¹ *Ibid*, p.144.





189. D. van Baburen. *La alcahueta*. 1622
Boston, Museum of Fine Arts.

Delft. Nosotros somos de la opinión de que no sólo es más equilibrado, sino más verdadero, dedicar la debida atención a ambas explicaciones a la hora de analizar la presencia del fenómeno en un pintor de la complejidad de Vermeer.

Parte de la eficacia de los cuadros de Vermeer reside precisamente en que, admitiendo la especulación en torno a su carácter alegórico, éste se encuentra tan admirablemente dosificado, es tan comedido, que el interés de sus lienzos ni se agota en su significado, ni lo necesita para recabar nuestra atención, si bien un análisis de esas imágenes insertas en sus cuadros, tal cómo veíamos en el apartado dedicado a los mapas, arroja nueva luz sobre el sentido de sus cuadros y dota a éstos de inesperadas profundidades y atractivos. Asimismo, la tarea por la que toma decisiones simbólicas está tan eficaz e inextricablemente conectada con las elecciones de tipo compositivo, que la misma solidez estructural del cuadro permite que esa discreción alegórica pueda pasar desapercibida. De entre sus obras conservadas, ciertamente las primeras no usan este recurso, aunque la temática de alguna sí que será utilizada en cuadros contenidos dentro de otros en sus obras futuras. Es el caso de los “*Bordeeltje*”, los *cuadros de burdel*, un subtipo de los cuadros de género, corrientemente usados en su obra con finalidad admonitoria o moral. Éstos eran una derivación del tema



190. J. Vermeer. *El concierto*. Detalle. 1665,
Boston, Isabella Stewart Gardner Museum.

de la parábola del hijo pródigo (Lucas, 15, 11 y sig.), frecuentemente representada en los grabados holandeses del siglo XVI, como es el caso de los de Lucas van Leiden. Vermeer había pintado en 1656 un lienzo de temática no del todo clara, *En casa de la alcahueta* (Dresde, Gemäldegalerie Ms.), tangencialmente asimilable a este género. En él, la advertencia dirigida a prevenir sobre la lujuria se combinaba con la representación de otras



191. J. Vermeer. *Mujer sentada tocando el virginal*. Detalle. 1673. Londres, Nat. Gallery.

¹² Alpers, S, *op.cit*, p. 27.





conductas, como el juego, la bebida e, incluso la música, que conducían a una vida disipada o de pecado. El interés de Vermeer por el tema, evidenciada en este lienzo, va a encontrar eco en la presencia a modo de cita de un cuadro de similar asunto, pero de distinto autor, en dos lienzos futuros. Se trata de *La alcahueta*, cuadro de Dirck van Baburen pintado en 1622 (II. 189), propiedad de la suegra de Vermeer (lo que avisa de la ambigüedad con la que la sociedad holandesa de la época, mayoritariamente calvinista, aunque no lo fuera la católica suegra del pintor, se relaciona con este tema), y que aparece como tal cuadro en los fondos de dos de sus lienzos, *El concierto* (II. 190) y *Mujer sentada tocando el virginal* (II. 191), a modo de contraposición frente a la recogida vida de las huisvrouw, honestas burguesas casadas que hacen música en un ambiente doméstico.

El concierto (1665, Boston, Isabella Stewart Gardner Museum, II. 190) muestra en la pared del fondo, paralela al Plano del Cuadro, según es costumbre en Vermeer, junto al lienzo de Van Baberen, un paisaje a la manera de Jacob Ruisdael, de formato ligeramente más cuadrado. Casi similares ambos cuadros, el pintor no los ha colocado centrados en su lienzo, sino desplazados claramente hacia la derecha, organizando una trama de imágenes en la que inserta las tres figuras del cuadro. Bajo el cuadro del paisaje, con su cabeza tangente al marco de modo que parece sostenerlo en equilibrio, una joven toca un clavicémbalo cuya tapa abierta deja ver un segundo paisaje, éste triangular. Ante él, de espaldas, un hombre toca un instrumento de cuerda del que sólo vemos el clavijero. Está sentado en una silla, cuyo respaldo es un rectángulo bermellón que destaca en el centro de un cuadro bastante oscuro y de tonos apagados. Una tercera figura, una muchacha que canta, completa el grupo de músicos. Todavía otros instrumentos de cuerda, emblemas de lo armónico y proporcionado, aparecen en escena: un laúd sobre la mesa y una viola de gamba o un violonchelo sobre el suelo. Vermeer usa la música aquí como canto a la dicha de vivir, ahuyentadora de la tristeza y alabanza a Dios. Los cuadros del fondo parecen estar presentes más por su familiaridad cotidiana y por la alegría, la belleza y la compañía que suponen, que por intenciones de orden moral. Particularmente el paisaje enmarcado, cuya nitidez y colorido destaca sobre los otros dos, remite a la condición de ventana que abre el interior al exterior y, además de decorar la pared, la contradice, permitiendo que el cuadro gane profundidad y aire en esa zona.

El segundo cuadro donde aparece el Van Baberen es uno de los mayores logros de Vermeer a la hora de organizar composiciones de una gran solidez con figuras en interiores: *Mujer sentada tocando el virginal* (Londres, National Gallery, hacia 1673-75, II. 191). La eficacia del uso del cuadro en la pared, (con la mujer y el hombre barbado que se miran, culminando en el borde superior derecho del cuadro la diagonal ascendente que conecta con la cabeza de la intérprete sentada y se prolonga hacia abajo por los brazos, la línea fugada de la base del teclado y, finalmente, el violonchelo), junto a la opacidad simbólica del conjunto, hace que parezca más sensato concluir que su uso es más estructural que simbólico. Con todo se ha señalado que la presencia del violonchelo solitario en primer término podría indicar que la advertencia contenida en el cuadro de la alcahueta se dirigiría contra quien ha estado tocando el instrumento- el marido de la dama- y ya se ha ausentado, corriendo el riesgo de ser reemplazado en su puesto.¹³

Pero retrocedamos algo en el tiempo. Cronológicamente, el primer cuadro que conservamos de Vermeer donde aparece un cuadro en el cuadro se muestra como la obra de un pintor que es ya consciente de las posibilidades de desdoblamiento narrativo y espacial proporcionadas por los huecos enmarcados, sobre todo colocados paralelos al plano del cuadro, frontales al espectador, de los que se vale para organizar su lienzo por medio de estructuras geométricas casi abstractas. Así ocurre en *Joven durmiendo*, pintado hacia 1657, y actualmente en Nueva York (II. 192). En él, una joven se nos muestra dormitando con la cabeza apoyada en la mano, el característico gesto con el que se representaba la reprobada acedia (y la por Durero dignificada melancolía). Tras él, la habitación silenciosa termina en una puerta entreabierta que deja ver

¹³ Schneider, N, *Vermeer*, p. 43.





la sala contigua. Este hueco rectangular vertical enseña al fondo un pequeño cuadro oscuro, enmarcado por el ancho y negro característico marco holandés. Éste es el único plano enmarcado que aparece entero. Seccionado por el marco de la puerta vemos lo que parece ser un espejo, y, en la habitación de la durmiente, probablemente borracha (así se la denominó cuando estuvo a la venta en subasta en Ámsterdam en 1696),¹⁴ aparece el borde inferior izquierdo de un mapa, recortado por los límites del formato del cuadro, en la derecha, y el extremo inferior derecho de un cuadro, en la izquierda. En ese cuadro inserto, sumamente oscuro, se distingue una masa que es muy similar a la pierna izquierda del angelote o pequeño Eros de un cuadro de Cesar van Everdingen que aparece reiteradamente en las paredes del fondo de los cuadros de Vermeer, al que aquí se ha añadido en el borde inferior derecho del lienzo una máscara, símbolo de la simulación, lo que ilustraría un emblema de Otto van Veen (*Amorum emblemata*, Amberes, 1608), cuya divisa era “*El amor requiere rectitud*”.¹⁵ Una de las razones por las que la bebida era desaconsejada para las mujeres en la Holanda de la época era que se la consideraba una antesala del adulterio e, incluso, de la prostitución. Este panorama de advertencias flota en el cuadro de Vermeer, siempre poco explícito en los contenidos de los cuadros. Así, según muestran las radiografías, borró un hombre y un perro pintados inicialmente en el marco de la puerta, emblemas de la fidelidad a unos votos a los que la durmiente ignora y da la espalda.



192. J. Vermeer. *Joven durmiendo*. 1657. Nueva York, Metropolitan Museum.

Nuevamente, en *La clase de música interrumpida* (hacia 1660-61, Nueva York, The Frick Collection, **II. 193**), incluye Vermeer el mismo cuadro de Eros, aquí sin máscara, como clave interpretativa. En la penumbra y apenas distinguible, pero, a diferencia del cuadro anterior, mostrando entera la figura del angelote, que sostiene una carta o billete amoroso, y sin el añadido de la máscara, recoge otro emblema de Otto van Ven publicado en su “*Amorum emblemata*”: “*Perfectus amor est nisi ad unum*” (“El amor perfecto sólo existe para uno”)¹⁶. De modo característico en él, Vermeer ha colocado el cuadro de Van Veen, legible en su significado para sus espectadores contemporáneos, en el centro del suyo, otorgándole una importancia clave, pero, a la vez, lo ha sumido en una oscuridad que, paralelamente, vela la evidencia de su papel clarificador en el significado del cuadro. Sabiamente, el pintor de Delft prefiere que la evidencia del mensaje moral no anule uno de los mayores atractivos de la pintura: la percepción de una cuidada contradicción entre la inmediata claridad de una *storia* que se muestra y la dificultad para interpretarla con seguridad, intriga que incita la curiosidad del espectador y asegura su atención.



193. J. Vermeer. *La clase de música interrumpida*. 1660. Nueva York, Frick Collection.

¹⁴ Schneider, N, *op.cit.*, p. 27.

¹⁵ Wheelock, A. K, *op.cit.*, p. 56.

¹⁶ “*La ley de Cupido sólo un nombre conoce, uno/pisa todos los demás/Porque el amor perfecto sólo a uno debe amar: El río que se ramifica pierde su fuerza*”. Van Veen, 1608, (cit. Bozal, V, *Vermeer*, p. 237.)





Contemplando la escena, reparamos en que la joven protagonista ha dejado sobre la mesa un instrumento de cuerda, probablemente un laúd, y una partitura, y se dispone a leer, quizás con gesto de desconfianza- parece volverse al espectador del cuadro como pidiendo consejo o permiso- una carta que le entrega un hombre. Éste, tal como lo ve el espectador, en su gesto rodea o recoge el conjunto de la figura de la frágil muchacha, ya sea por la confianza entre ambos, lo que indicaría que es su marido, ya sea como señal de las intenciones galantes que maquina respecto a la joven. Junto a la ventana, una jaula, referencia al encarcelamiento voluntario en el amor o al forzado dentro del matrimonio no querido, no nos termina de despejar el significado último del cuadro. La joven, constreñida en una habitación cerrada, puede estar siendo tentada, aunque no parece muy lógico que lo sea por quien da a leer la carta, pues esto es más bien algo que dirige alguien ausente; puede, en cambio, celebrar su aislamiento voluntario (*“Porque yo mismo me he encadenado”*, reza un emblema similar de Daniel Hensius perteneciente a una colección publicada en Leiden en 1615)¹⁷, en la tranquilidad del hogar conyugal. Separados de la muchacha por la frontera de la silla del primer término, rodeada aquélla por los brazos del hombre, que la aíslan o la protegen, permanece, inasible para nosotros, en su instante de indecisión.



194. J. Vermeer. *Mujer de pie tocando el virginal*. 1673-75, Londres, Nat. Gallery.

Un nuevo matiz aparece en el uso del recurrente cuadro de van Everdingen en *Mujer de pie tocando el virginal* (hacia 1673-75, Londres, National Gallery, **II. 194**). Junto al Cupido, colocado sobre la muchacha y siguiendo la diagonal ascendente del cuadro, vemos un paisaje, atribuido a Allaert van Everdingen o Jan Wijnants, de formato más cuadrado y pequeño, y enmarcado en dorado. Hay además una tercera imagen incluida, la del paisaje pintado en el interior de la tapa levantada del virginal que, a diferencia de los cuadros enmarcados no se nos muestra frontal, sino oblicuamente. En medio de esta atildada habitación presidida por el orden, en el centro de este ordenado cuadro, regido por la geometría, una muchacha toca música en un virginal y nos mira con complicidad. Complicidad relativa, porque, al igual que la silla azul de la derecha la separa de nosotros, también lo hace la opacidad del significado del cuadro. ¿Advertencia ante los riesgos del amor, mirada irónica a su virginidad (como discutiblemente aduce N. Schneider)¹⁸, contemplación de la incertidumbre que se abre ante la muchacha que se adentra en la vida y ha de elegir su futuro?.

En ocasiones, la referencia simbólica que se supone en los cuadros de los fondos de Vermeer queda en entredicho por el uso reiterado que hace de un mismo cuadro en lienzos cuya temática está tan alejada que difícilmente puede servir



195. J. Vermeer. *Mujer escribiendo una carta y una criada*. 1670, Dublín, National Gallery of Ireland.

¹⁷ Schneider, N, *op. cit.*, p.38.

¹⁸ *Ibid*, p.44.





para ellos de clave cifrada común. Así, en los fondos de *Mujer escribiendo una carta y una criada* (1670, Dublín, National Gallery of Ireland, **Il. 195**) y de *El astrónomo* (1668, París Museo del Louvre, **Il. 196**) aparecen unas referencias metamorfoseadas a un cuadro, que probablemente era propiedad de la suegra de Vermeer, que representa a Moisés recogido en el Nilo (Éxodo, 2, 5-9). En el primer caso podría tener relación con la práctica del abandono de hijos no deseados, y sería una admonición dirigida hacia la señora que se dispone a escribir una carta galante. En el segundo, en el que el tamaño y el encuadre del lienzo han variado notablemente, la presencia del tema se explicaría como referencia al nacimiento de Cristo. Dado que el de Moisés era interpretado como su anticipo, se consideraba que existía una coincidencia cosmológica entre ambos eventos. Asimismo, James A. Welu ha reconstruido el libro de Adriaen Metius que está consultando el astrónomo, y relaciona la actividad de éste con Moisés, por ser el patriarca, según refieren los *Hechos de los Apóstoles* (7, 22), versado en la sabiduría astronómica egipcia.¹⁹



196a. J. Vermeer. *El astrónomo*. 1668.
París Museo del Louvre.



196b. J. Vermeer. *El geógrafo*. 1668.
Francfurt, Städelches Kunstinstitut.

Pero que en un pintor como Vermeer, -tan cuidadoso en la dosificación de significado en sus imágenes, y cuyos temas siempre procuran ser suficientemente imprecisos como para que sea difícil no ya adjudicar a sus cuadros un significado concreto, sino asegurar que haya con certeza algún significado-, sea inusual un estricto y claro paralelismo entre la escena protagonista de un lienzo y el contenido de un cuadro inscrito en él, no implica que nunca lo haya. Excepcionalmente, así ocurre en dos obras del final de su producción.

La primera, de la que nos ocuparemos más adelante,²⁰ es *La tasadora de perlas* (*Mujer con balanza*) (hacia 1662-4. Washington, National Gallery of Art, **Il. 467**), que tiene algo de *pendant*, más o menos voluntario, del cuadro berlinés *Joven dama con collar de perlas*, a la que nos hemos referido más arriba. La decoración de la habitación en la que “transcurren” ambos cuadros es la misma, como también lo es el objeto sobre el que giran; las joyas. Pero, mientras en el segundo tienen un uso simbólico, en el primero es alegórico.

¹⁹ *Ibid*, p.77.

²⁰ Ver el apartado dedicado a la coherencia basada en la conexión.





197. J. Vermeer. *Alegoría de la Fe*.
Nueva York, Metropolitan Museum.

evitar repeticiones. Debido a la mezcla de elementos cotidianos, en cuyo uso Vermeer se encontraba cómodo, e intenciones alegóricas, que imponen a la figura un gesto forzado y algo grandilocuente, el cuadro ha suscitado entre los críticos modernos comentarios tan negativos como los de un especialista poco sospechoso como Arthur Wheelock Jr.²², si bien sus contemporáneos no consideraron así “el experimento”, como prueba el elevado precio con el que partió cuando fue subastado pocos años después de la muerte de Vermeer.



197b. J. Jordaens. *Crucifixión*.
1620. Colección particular.

Hasta ahora hemos visto tanta habilidad por parte de Vermeer en el uso de este conjunto de recursos- cuadro en el cuadro, espejos, ventanas, huecos- que puede terminar por parecer relativamente sencillo al espectador. Pero el lienzo que estudiaremos como segundo ejemplo de su uso de cuadros insertos con intenciones simbólicas precisas puede terminar de convencernos de lo contrario, y no por cómo su dificultad ha sido dominada, sino por constituir un (¿relativo?, ¿aparente?) fracaso. Hacia 1671-4 pinta *Alegoría de la Fe* (Nueva York, Metropolitan Museum of Art), que constituye un caso excepcional, junto con *El arte de la pintura*, de cuadros de naturaleza alegórica dentro de una obra caracterizada por su cotidianidad más o menos portadora de significados silenciosos(II. 197). Probablemente encargado por los jesuitas de Delft, A. J. Barnouw²¹ ha demostrado convincentemente que Vermeer se basó en la *Iconología* (1593), de Cesare Ripa para la caracterización de la figura alegórica, si bien no conservó la totalidad de los rasgos fijados por éste. Parte de ellos aparece en el cuadro que representa, detrás de la figura femenina, la Crucifixión, y el pintor parece haber preferido

Sin una elucubración novelesca podemos imaginarnos a Vermeer ante este extraño desafío. Nunca antes o después estuvo en semejante *terra incognita*. El conjunto se distribuye de modo uniforme en planos paralelos al Plano del Cuadro, sin que la silla añada profundidad, porque para hacerlo habría debido tener mayor tamaño y, de ser así, hubiera aislado al espectador del “drama” que contempla. Esto es justamente lo que suele hacer Vermeer, y esta lejanía impuesta del espectáculo que se nos muestra aporta un elemento contradictorio muy atractivo, que es en él “especialidad de la casa”, pero resulta inadecuado para un cuadro de devoción. La figura resulta algo descentrada, confiando fallidamente en que la cortina- por otro lado, espléndida-, la contrapesa. Vermeer ha suavizado la postura de la Fides y ha distribuido sus atributos (el cáliz, el libro, el globo terráqueo, la piedra que aplasta a la serpiente, la manzana), para darle algo de imposible naturalidad al conjunto. A ello ha añadido el crucifijo, que destaca sobre el rectángulo entelado granate y, lo que es más importante (y parece un esfuerzo

²¹ Cit por Schneider, N, *op. cit.*, p.79

²² Al respecto, indica Arhur K. Wheelock Jr: “*El cuadro es un imprevisto tour de force, bellamente pintado, con una fascinante iconografía, pero como obra de arte resulta fallida*”. Wheelock, A.K, *op.cit.*, p. 118.





198. Gabriel Metsu, *Dúo*. 1665. Londres, National Gallery.

al brazo izquierdo de Cristo, con su paralelismo al brazo de San Juan, es redundante con la inclinación de la figura de la Fe. Pero es especialmente desconcertante la duplicación que supone la presencia del Crucifijo hacia el que aquélla dirige su mirada, como para compensar que le da la espalda al que tiene tras de sí. Parece como si, por una vez, Vermeer, barajando dos posibilidades alternativas para organizar un cuadro (la alegoría sin cuadro detrás, o éste con un conjunto simbólico, pero no alegórico), no hubiera sabido resolver con cuál quedarse, resultando un híbrido de dos ideas prometedoras, pero que se excluyen.



199. Gabriel Metsu. *Dama al virginal*. Rotterdam, Museo Boymans.

desesperado, junto con la inclusión de la cortina y la silla, de hacer el cuadro “suyo”), ha introducido el cuadro de la Crucifixión, que sustituye el sacrificio de otro hijo, Isaac, por parte de Abrahám, según lo indicado por Ripa. Se trata de una variación a partir de un cuadro de Jacob Jordaens, probablemente perteneciente por entonces a su suegra, Maria Thins, (como el resto de los que el pintor de Delft incluye en sus fondos),²³ y del que elimina la Magdalena y el sayón subido a una escalera en la parte posterior de la cruz.²⁴ (Il. 197b)

Lo cierto es que se trata de una incorporación innecesaria, y resulta sorprendente en alguien que tantas muestras ha dado de finura a la hora de dosificar la información en sus obras, lo que hace pensar que quizás los comitentes especificaran la presencia de la totalidad de los elementos del conjunto. Ni desde el punto de vista simbólico ni desde el formal es afortunado el uso del cuadro en el cuadro. Para que tenga protagonismo, ha obligado a descentrar el conjunto, y la diagonal que lo organiza, de la Virgen

Una última posible explicación: Vermeer no pinta una alegoría, sino el teatrillo o la puesta en escena que otro pintor, una vez traspasada la cortina y entrado en la habitación, pintaría para ilustrar tal alegoría. Esto vaciaría de contenido efectivo a la personificación, reducida a documental de la intrahistoria o de las bambalinas de un cuadro alegórico, y todo el potencial simbólico, real pero oculto, como el objeto de la fe, iría a esconderse al reflejo contenido de la esfera metálica del que hablábamos más arriba.

Fuera de estos dos últimos casos, la mayor parte de las obras de Vermeer desprenden una sensación de ambigüedad y oscuridad que Chastel considera debida, en buena medida, a que “*el cuadro inscrito desempeña con la misma eficacia su función iconográfica*

²³ Schneider, N, *op.cit*, p. 79.

²⁴ Bozal, V, *op.cit*, p. 283.





y su función morfológica”.²⁵ De hecho, tal como señala este autor, en la pintura holandesa son infrecuentes los casos en los que el cuadro inscrito es sólo un accesorio o en los que, por el contrario, aporta una nota esencial.²⁶ En este sentido, al tiempo que muchas de las características expuestas en torno al uso del recurso en Vermeer se hacen también presentes en las mejores obras de los más destacados de entre sus contemporáneos, éstas presentan también una parecida indefinición, que hace dudar sobre la relevancia de su contenido de cara al significado final del conjunto.

Podemos comprobar esto en un cuadro de Gabriel Metsu, *Dúo* (1665), conservado en la National Gallery de Londres (II. 198). Evidenciando similar atención equilibrada a las finalidades compositivas e iconográficas, Metsu ha dispuesto las figuras como en un teatro ante el espectador, frontales a él, y sin las características barreras que levanta Vermeer entre éste y aquéllas. La muchacha que está siguiendo la lección se gira para entregar una partitura al joven maestro, quien, a su vez, le ofrece una copa. En el entorno de esta pareja distinguimos dos cuadros, en parte ocultos. Sobre la cabeza del joven, un paisaje, y a la izquierda de éste, con un marco dorado y una cortina que lo tapa parcialmente, otro cuadro (que se ha identificado como una obra anterior del propio Metsu, pero representada al revés), muestra al rey Bean bebiendo inadecuadamente, sin que se trate de un día sancionado para ello por el calendario religioso. Pero, junto a esas finalidades evidentes del recurso a las que nos referíamos, aflora también en Metsu la refinada ambigüedad vermeeriana que huye de un mensaje obvio y estridente. El paralelismo que de modo inmediato se podría establecer entre el tema del cuadro y la copa que ofrece el joven queda como en suspenso por la inscripción del virginal “*Alaba a Dios en cada aliento*”, que volveremos a encontrar más adelante, en un cuadro de temática muy diferente. (II. 199)

Así, estos elementos tanto pueden coexistir indiferentemente, colocados en el lienzo por Metsu “porque estaban así” en la realidad que le rodeaba, como reforzarse recíprocamente, instando a la edificación con la inscripción, y sirviendo de advertencia el cuadro. El camino que recorrería la mirada empezaría en la quietud y la paz del mundo en el que estaba la muchacha, explicada con el texto del virginal, seguridad de la que se pasa al riesgo comenzado a correr por ella con su gesto de apertura ante el joven galante, la tentación que éste le presenta al ofrecerle la copa, y la admonición hacia la que la diagonal formada por la espalda del joven y la línea ascendente de los árboles del paisaje dirige la mirada, cuadro oculto y oscuro que es como un amenazante espejo anunciador del futuro que se cierne sobre la joven.

Pero hay, ciertamente, casos en la pintura holandesa en los que el cuadro contenido parece tener similar papel esencial a algunos de los ejemplos que analizábamos de Vermeer, de modo que la niebla que flota en torno al sentido del cuadro inscrito parece despejarse, convirtiéndolo en determinante para el conjunto donde se incardina. Así ocurre con el paisaje inserto en el friso de madera colocado tras los protagonistas de *Los síndicos de los pañeros* (1662. Amsterdam, Rijksmuseum). Continuando la línea de falta de diferenciación estilística



200. Rembrandt. *Los síndicos de los pañeros*.
1662. Amsterdam, Rijksmuseum.

²⁵ Chastel, A, *Le tableau dans le tableau. (Fables, Formes, Figures)*, vol II, p. 87.

²⁶ *Ibid.*





entre el cuadro secundario y el principal que señalábamos más arriba como propia del arte flamenco, el fondo del cuadro (**II. 200**) muestra algo así como un Rembrandt en miniatura. En él aparece el incendio de una villa o una muralla culminada por una torre, quizás referencia al incendio sufrido por el antiguo Hôtel-de-Ville, aunque más probablemente, cifra simbólica de la fugacidad de la vida, que es paralelamente evidenciada en los rostros de los personajes. Similar efecto será perseguido poco después, aunque de modo más tremendo, por Frans Hals en *Las Regentes* (1664, Haarlem, Frans Hals Museum), donde las mujeres del título aparecen ante un paisaje crepuscular y solitario, inspirado en Hércules Seghers.

Frente a la determinante contribución, de orden simbólico, al significado del cuadro manifestada en los ejemplos anteriores, otro cuadro del Frans-Hals-Museum de Haarlem, *Retrato familiar*, pintado por Jan Miense Molenaer en 1650 (**II. 201**), se sirve de los cuadros insertos más bien como esperanzado homenaje. La estancia en la que una familia posa para el pintor con los instrumentos con los que hacen música, retratos todos ellos frontales, está decorada en la pared del fondo, paralela al Plano del Cuadro, con una galería de pequeñas efigies, quizás de los mismos protagonistas que tañen y cantan, presididos por dos grandes retratos del estilo de Frans Hals. Así, los protagonistas de estos retratos, probablemente los progenitores ausentes, al compartir la misma pared y estar presentes en la habitación en la que sus descendientes hacen música juntos, son evocados en un momento tan íntimo como si estuvieran aún vivos y entre ellos.

Un asunto peculiar dentro de éste lo constituyen los bodegones que incluyen dentro de sí paisajes, pintados en cuadros presentados como tales dentro de la composición. Así ocurre con *Los cinco sentidos*, (1638. Estrasburgo, Musée des Beaux-Arts, **II. 202**), de Jacques Linard, donde aparece como símbolo de la vista, según moda recurrente en la zona y la época, y que fue profusamente usada por Brueghel Velours en su colección sobre el mismo tema del Museo del Prado, como veremos.



201. Jan Miense Molenaer. *Retrato familiar*. 1650.
Haarlem, Frans-Hals-Museum.



202. Jacques Linard, *Los cinco sentidos*. 1638.
Estrasburgo, Musée des Beaux-Arts.

Si bien Chastel no tuvo a bien bautizar el uso que hace Rubens del cuadro dentro del cuadro con el rótulo de un *efecto* que lo identificara, dentro de la amplísima producción con la que el pintor flamenco da salida a sus poliédricas inquietudes aparecen numerosas muestras de un sofisticado e innovador uso del recurso. Un temprano ejemplo lo encontramos en el cuadro encomendado por la congregación de los Oratorianos al pintor, recién llegado a Italia, para el retablo de la Chiesa Nuova de Roma, una *Virgen con*





santos (1607. Grenoble, Museo de Pintura y Escultura, **II. 203**). El contenido del encargo era una *Sacra conversazione* modificada, puesto que los seis santos no iban a estar en compañía de la Virgen y el Niño en persona, según costumbre, sino de una imagen de éstos, en concreto el icono sagrado de la Virgen de Vallicella, que, según la tradición, había sangrado al recibir la pedrada de un hereje. Esto implicaba la incomodidad de que los santos habían de aparecer en compañía de -mirando a- un cuadro, y la dificultad de ensamblar dentro de una imagen moderna (el cuadro de Rubens), otra antigua (el icono).

El joven Rubens, que señalaba su poca disposición a “*gastar tiempo y dinero en obras indignas de mí, y que cualquier otro puede realizar*”, colocado ante un desafío complejo de los que consideraba “*a la altura de mi talento*”,²⁷ lo resuelve de modo original y ambiguo: en la parte superior de un arco colocado como telón de fondo del grupo de santos aparece el icono, hacia el que varios de éstos dirigen su mirada. Tanto el continente como el contenido del icono son ambivalentes. Respecto al primero, de un lado parece un cuadro incrustado en la arquitectura, que es, en realidad, un arco de triunfo, como emblema de la Iglesia Triunfante- pero, de otro, en la medida en que las líneas de sus lados verticales no fugan, el cuadro pintado no acompaña al escorzo del ángel que tiene a la izquierda, ni la fuga en profundidad de la anchura del arco, viniéndose hacia delante y hacia abajo, como si se adelantara para contemplar bien a sus interlocutores. Pero mayor es la ambigüedad del contenido: el icono está enmarcado, y posee una luz distinta de la del conjunto, lo que lo convierte en un cuadro en el cuadro, pero el modo en que un ángel colocado a la derecha de su marco lo abraza, pasando su brazo a través del supuesto lienzo desdice esa condición de realidad pintada de *segundo grado*, distinta de la realidad del conjunto. Un rayo de luz que desciende del cielo confirma la condición de aparición del grupo “pintado”, dotándolo de realidad presente. De este modo, Rubens respeta la imposición del encargo, pero, sutilmente, y de acuerdo tanto con el carácter táctil de su pintura como con el espíritu contrarreformista, que preconiza la condición de las imágenes como vínculo hacia lo sagrado, hace que la Virgen tenga, asomada a una suerte de ventana, una presencia real junto a sus santos. Dentro de la retórica formal barroca un elemento confirma que asistimos a una conversación entre los santos y la Virgen: el arco de medio punto dibuja un óvalo con la banda naranja de la casulla del santo y su libro, lo que sugiere un flujo entre la parte inferior y la superior del cuadro, intercambio presidido por el Espíritu, con forma de paloma.



203. P.P. Rubens. *Virgen con santos*. 1607. Grenoble, Museo de Pintura y Escultura.

Si la presencia más frecuente en Rubens de imágenes dentro de cuadros se produce sin que éstas estén delimitadas por bordes que son marcos, y si en el ejemplo anterior centrábamos nuestra atención en el caso particular de un asunto al que dedicaremos un apartado específico más adelante, el de los objetos incrustados en cuadros, incluyéndolo aquí por tratarse en esta ocasión el objeto de un cuadro propiamente dicho, en *Enrique IV recibiendo el retrato de María de Médicis* (1622-25. París, Musée du Louvre, **II. 204**) Rubens presenta un cuadro efectivamente pintado y enmarcado dentro de la acción, con un descaro y un

²⁷ Morán, M, *op.cit.*, p.18 y 20.





protagonismo impensable para la discreción de un Vermeer e incluso un Rembrandt. Hemos comentado más arriba la naturaleza de la serie realizada por Rubens para María de Médicis. Todo en ella está pensado para enaltecimiento de la Regente y defensa del fundamento divino de la monarquía francesa. Dentro de esta lógica no resulta extraño que aquí los propios Júpiter y Juno contemplen con benevolencia a la pareja real, de la que ellos son trasuntos porque así lo ha querido la omnipotencia pictórica de Rubens. Arrastrado por la soberbia mixtificación de la realidad producto de su fantasía, a Rubens no le amilana que el interés de Enrique por María se dirigiera hacia la dote que aportaba la acaudalada familia de banqueros florentinos a la que ésta pertenecía, en lugar de hacia los toscos rasgos de la joven, a la que retrata dulcificándolos, de modo que muestra al rey extasiado ante un retrato -enmarcado- que le presentan querubines alados.

Los retratos “de presentación” eran comunes en Europa desde tiempo atrás, tanto por motivos amistosos o profesionales como relacionados con los delicados asuntos que suponían los contratos



204. P.P. Rubens. *Enrique IV recibiendo el retrato de María de Médicis.* 1622. París, Louvre.

matrimoniales, especialmente los reales. Así, varios de los retratos de damas de Holbein tienen esta finalidad respecto a Enrique VIII (lo que en algún caso le granjeó problemas al pintor, con el rey disgustado por el supuesto embellecimiento de la retratada, que inducía a engaño). Pero nunca antes el tema había pasado, de ser un “retrato de presentación”, a “la presentación de un retrato”. De modo característicamente barroco, Rubens no se limita a edulcorar los rasgos de María, sino que también lo hace con la reacción del rey (téngase en cuenta que éste ya había fallecido y es la Regente quien encarga la serie), en una gran puesta en escena en la que todos, actores y “cineasta”, colaboran para mentir. Si se compara el “retrato en el cuadro” con el retrato coetáneo de la reina con traje de viuda que se encuentra en el Museo del Prado (realizado como deja entrever la mancha parda de su fondo inconcluso, como boceto para “traspasarlo” al cuadro del Louvre, y que Rubens conservó hasta su muerte), se aprecia que Rubens se ha esforzado por “quitarle vida”, convirtiéndolo, frente a la espontaneidad y volumen de su modelo, en un insulso y convencional retrato, de modo que le permita acentuar el contraste entre “lo pintado”, el cuadro enmarcado, y “lo real”, el rey y sus consejeros celestiales.

Si en los casos contemplados hasta aquí dentro del universo barroco el cuadro inserto no es sino una parte del conjunto, más o menos esencial, pero supeditada a la escena que lo contiene, el elaborado gusto del siglo XVII se complacerá también en jugar con la posibilidad de que el papel de ese huésped crezca hasta convertirlo en protagonista. Así, la *Vanitas en trompe- l'oil*, de Jean François de La Motte (Dijon, Museo de Bellas Artes, **II. 205**) es un ejemplo infrecuente de cuadro que quiere ser sólo entorno del cuadro que contiene. El conjunto nos muestra, apoyado contra una pared, un bastidor parcialmente ocupado por un lienzo pintado, enteramente paralelo al Plano del Cuadro y desprendido en su parte superior derecha no tanto como recurso de trampantojo cuanto para evitar la reproducción mimética del formato entre el cuadro continente y el cuadro contenido. Peculiarmente, el contenido del “lienzo” pintado es un hueco, una hornacina simulada, sobre la cual se encuentran representados una serie de objetos, propios de las *Vanitas*, que comparten escala con lo que se halla “fuera del cuadro”, sobre la repisa y en la pared, aunque el punto de vista con el que está representada la hornacina, que comparte Línea de Horizonte con el resto del cuadro, está ligeramente desplazado hacia la izquierda, como se percibe en la fuga de la repisa.





Esa identidad de escala de lo que contiene el lienzo con lo exterior a él facilita, junto a la familiar ambigüedad barroca, que el espectador lea al “cuadro” y a su “marco” como complementarios entre sí: no son ajenos el universo admonitorio de la *vanitas* representada en el lienzo casi desclavado y el exterior, con la abandonada paleta, los bocetos a plumilla sujetos en la pared, la barra de sanguina, los anteojos, el aceite enfrascado o los pinceles. Así nos lo recuerda el tiento, que, al formar parte tanto de uno como de otro, une ambos cuadros-mundos, indicando que no sólo el cosmos de nuestros placeres y ambiciones es fugitivo, sino que también el espiritual arte, aparentemente llamado a una perpetuación que supera nuestras efímeras vidas, es humo. De este modo, el tema del cuadro no es la vanidad de la codicia y los anhelos humanos, lugar común de las *vanitas* como la pintada en el lienzo- en -el cuadro, sino el desengaño del arte y su gloria, el gran tema de la legión de autores que, como La Motte, no llegan a entrar en el canon de la Historia y ven cómo, antes de que el tiempo les robe la vida, ésta ya había sido robada por el arte.

El paso siguiente en el trasvase del protagonismo del cuadro principal al insertado en él implica relegar, en mayor o menor medida, el primero a la condición de mero contorno del segundo, que se erige así ya en el verdadero motivo del cuadro. En este movimiento de repliegue, el cuadro continente puede presentar la forma de marco, evidente o camuflado, siendo una de las variantes que adopta dentro de esta segunda posibilidad la de aparentar ser una ventana que deja ver el verdadero cuadro en el hueco de su interior. Estas dos posibilidades serán analizadas por separado, al predominar ya en ellas, o bien el efecto de trampantojo y mimetismo implícitos al marco pintado en el cuadro, o bien el artificio por el que se recuerda la similitud de lo mostrado con la ventana, asimilada desde Alberti al cuadro, sobre el delicado entramado que relaciona un cuadro casi enteramente autónomo con una pequeña parte que lo completa, en ocasiones de manera decisiva.



205. Jean F. de La Motte *Vanitas en trompe-l'oil*. Dijon, Museo de Bellas Artes.

Frente a la abundante presencia de estos recursos en el mundo barroco, el arte del siglo XVIII asistirá a una decadencia en su uso, paralelo a la que se evidencia a la hora de aplicar el resto de fenómenos emparentados con éste, a los que dedicamos este trabajo. Este declive, resultado de la debilitación de la intensidad y la concentración pictóricas que eran la fuerza de la época precedente, encuentra excepciones como *La repetición*, de Marco Ricci (Londres), y *La muestra de Gersaint*, de Watteau, a la que dedicaremos atención más adelante. Chastel explica esta circunstancia indicando que

*“entre la fase central del siglo XVII, donde el cuadro en el cuadro ha tomado, gracias a la pintura de interiores, un valor esencial, y el XIX, donde va a ser triunfalmente recuperado, se extiende toda una época de la pintura donde el cuadro de historia y el paisaje excluyen un motivo propio de escenas de interior, y donde, por otra parte, los espíritus no son proclives al juego de la reduplicación y los símbolos”.*²⁸

²⁸ Chastel, A, *op.cit.*, p. 92.





Será Courbet quien recupere el viejo recurso en *El taller del pintor* (II. 212), si bien esta vuelta del motivo del cuadro en el cuadro estará lejos de ser completa, haciéndose solamente presente en aquellas corrientes del arte moderno que no se limitan a centrar su atención en la mera apariencia formal de los seres, mostrándose interesadas en las implicaciones simbólicas y poéticas de los fenómenos visibles. Así un autor como James M. N. Whistler se servirá de la inclusión de grabados en su “*Armonía en gris y negro n°1*” (*Retrato de la madre del artista*) del Museo del Louvre, para lograr recuperar para su cuadro la intensidad de los modelos del siglo XVII. Pero el camino para ese rescate no va discurrir necesariamente por la vía del significado preciso y “literario”, sino, de modo paralelo al itinerario impresionista, en el de la forma y sus implicaciones simbólicas. Igualmente, Manet, con su *Retrato de Zola* (1868. París, Museo de Orsay), o Degas, en el *Retrato de Jacques- Joseph Tissot* (1868, Nueva York, Metropolitan Museum of Art, (II. 206), se servirán de la inclusión en sus lienzos de reproducciones de cuadros, ajenos o propios, y de estampas fotográficas pintadas, para potenciar la intensidad de la presencia de sus retratados, en un acto instintivo de rebeldía frente a la mirada que parece limitarse a mostrar la epidermis de lo real, recurriendo a la yuxtaposición de imágenes para inducir al espectador a un movimiento de interrogación ante lo que el cuadro muestra.



206. E. Manet. *Retrato de Jacques-Joseph Tissot*. 1868. Nueva York, Metropolitan.

Distinto sería el caso de Van Gogh, con cuadros insertos que comparten entidad pictórica y táctil -nuevamente reaparece la tradición holandesa y flamenca, en la que se hace indistinguible el estilo del cuadro continente y el del contenido- con las figuras del primer término, como pertenecientes a un mismo mundo, ambos distintos del real. Similar intención de reforzar el carácter autónomo del universo pintado frente a la realidad preside el uso que en el *Retrato del padre del artista* (1866. Washington, National Gallery of Art) hace Paul Cézanne, o en el *Retrato de María Lagada*, de Gauguin, donde el fondo es una copia de una naturaleza muerta de Cézanne que poseía el propio Gauguin. La diferencia esencial entre el uso antiguo del recurso y el que mueve a estos peculiares recuperadores estribaría en que aquí el criterio con el que se selecciona el cuadro inserto no es ya el de que sea portador de un significado que enriquezca o aclare el sentido del cuadro o la personalidad del retratado, sino el de la continuidad formal del cuadro inserto con el que lo contiene. El cambio de orientación es así radical: mientras que el gusto antiguo disfrutaba con la delicada contraposición de una pintura que se hace “real” al contener a otra, al tiempo que la momentánea confusión que esta duplicación origina en el espectador mueve a éste a un sano escepticismo acerca de las apariencias y a una implícita reflexión sobre los límites entre naturaleza y arte, aquí el fenómeno es subvertido, al utilizarlo como vehículo para una reivindicación de total autonomía artística. El cuadro pintado nace de la inspiración en el estilo del cuadro insertado en él, de modo que no se le hace presente tanto por su significación como por su carácter; tratándose así de la primera palabra que da inicio al nuevo lenguaje, alejado de la sujeción al mundo de la naturaleza, en el que el cuadro se propone hablar. Al respecto, señala nuevamente André Chastel:

“En la medida en que la pintura se ocupa menos de aquello que pinta, - un desnudo, una naturaleza muerta-, en esa misma medida tiende a producir, en lugar de la tela en el sentido tradicional, un cuadro en el cuadro. Esta fórmula nos define con claridad la llegada de una pintura que no olvida jamás que es un conjunto de signos subjetivos. De ello resultan inmediatamente nuevos



acercamientos- radicalmente opuestos al “naturalismo” de Van Eyck, entre los cuadros inscritos en la composición y el espacio en el que se insertan”.²⁹

Nos interesará ahora estudiar por separado dos casos especiales dentro del fenómeno del cuadro en el cuadro. El primero es el de cuadro que no sólo contiene otro dentro de sí, sino que el lienzo contenido está siendo pintado en ese momento. El segundo asunto particular es el de los casos en los que no es sólo uno el cuadro representado, sino varios, de modo que la circunstancia especular que manifiesta no gira ya en torno al pintor y la actividad creativa, sino alrededor del otro polo necesario para la existencia del arte, la del comprador o coleccionista y su tarea de encargar, poseer y mostrar.

- Pintores pintando. Pintores ante cuadros

En su actividad de retratar el mundo y las acciones de los hombres dentro de él, llega un momento en el que lógicamente el pintor se encuentra ante el desafío de pintar su propia actividad. Hacerlo implica una empresa especial, al conllevar un acto de reflexión sobre sí mismo, tanto en cuanto a sus circunstancias objetivas- herramientas de trabajo, atuendo, espacio físico en el que se efectúa, técnicas-, como a la naturaleza de ese trabajo y su relación con otras actividades humanas. El tema del pintor pintando siempre conlleva el juego entre lo pintado y lo real. Aproximarlos demasiado supone tanto hacer “real” a lo pintado como recordar que lo “real” que rodea al cuadro en el cuadro es de la misma realidad que éste y, por tanto, pintura. Todo ello lo convierte en un asunto peculiar, sujeto también a un recorrido histórico especial, espejo de la condición de la pintura misma, y donde las ambivalencias propias del fenómeno del cuadro en el cuadro encuentran sus formulaciones más radicales.

Tempranamente se perciben estas ambivalencias en las dos fórmulas o lugares comunes donde se presenta este tema. La predecesora versión clásica, “Apeles retratando a Alejandro”, resultaba interesante para los



pintores debido a que mostrar el aprecio del gran capitán macedonio a su ilustre predecesor llevaba implícita la reivindicación de similitud con la gloria imperecedera cosechada por el artista griego. Por su parte, “San Lucas pintando a la Virgen”, versión cristiana del asunto, contenía variadas posibilidades que la hacían, al decir de Chastel “*a la vez escena de género y alegoría*”,³⁰ convirtiéndola en fuente de las innumerables “escenas de taller” y “pintor y modelo” subsiguientes, versión laicizada del tema en los países protestantes. La cercanía entre la referencia clásica y su versión cristianizada se ve confirmada por el hecho de que Carducho, en el prólogo de su Octavo Diálogo se refiera a San Lucas como “*divino Apeles*”, y que Lope lo haga como “*o, soberano Apeles de María*”.³¹

207. Anónimo. *San Lucas retratando a la Virgen*. Xilografía.

²⁹ *Ibid*, p. 94. Este sería el caso de *Armonía en rojo*, lienzo de Matisse de 1908, en el que la decoración del papel pintado de la pared - cuadro en el cuadro- parece salirse de él, de modo que las figuras resultan relegadas a un papel secundario en la composición, inundada por los arabescos del fondo. Un ejemplo así permitiría aseverar un principio que sólo los movimientos sísmicos del arte del siglo XX han puesto en evidencia: para que haya cuadro-en-el- cuadro propiamente dicho, tiene que haber primero un cuadro que no quiera “ser sólo pintura”; es decir el cuadro, primero, tiene que querer disimular su condición y jugar el juego del engaño. Sólo como parte de ese juego podrá hacerse presente el refinado y polimorfo recurso del cuadro que, teniendo conciencia de su condición de sucedáneo de algo exterior a lo cual pretende representar, admite en su seno un eco de sí, ya sea por fragmentación, por división, por reflexión, por “ahuecamiento”, por duplicación o multiplicación, tanto si éstos son obvios como si son escondidos. Esto entraña el riesgo de que, desaparecida la tensión entre realidad y representación, de la que es fruto el recurso, desaparezca su uso.

³⁰ *Ibid*, p. 94.

³¹ Stoichita, V, *Otras meninas*, 192.



207b. J. Gossaert. *San lucas retratando a la Virgen*. 1525. Viena, Kunsthistorisches Ms.

La consideración de San Lucas como pintor, que se generalizó a partir del siglo XV, hasta terminar por convertirse en patrón de los pintores, no se basa ni en los *Evangelios*, ni en los *Hechos de los Apóstoles*, ni en los *Apócrifos*, sino en una leyenda que, según Louis Reau no sería anterior al siglo VI. Jacobo de la Vorágine no se refiere a ella en su *Leyenda Aurea* (siglo XIII), pero sí en la *Vida de san Antonio Papa*, donde alude a una imagen de la Virgen pintada por San Lucas sacada en procesión para impetrar el fin de una peste. En la representación legendaria del evangelista retratando a María, ésta puede aparecer posando “real”, y en cuerpo entero, ante San Lucas (*Imago plena*, **II. 207 a**) y/o retratada por el patrón de los pintores, reproducida su imagen de medio cuerpo (*imago a pectore superius*). En el mundo flamenco y alemán, el tema de San Lucas pintando a la Virgen era la ocasión de magnificar el valor “sagrado” del arte: Van der Weyden, Fouquet, Mignard, Deutch, Gossaert (**II. 207 b**) o M. van Heemskerck, (**II. 207 c**) se sirven del tema a lo largo de los siglos XV y XVI. Este tema es sin embargo más infrecuente en Italia; en la bóveda de la Catedral de Atri, decorada en 1481 por Delitio, se encuentra la pintura de una Madonna sobre el caballete del Evangelista.

Pronto, de esta ingenua celebración del pintor se pasa a utilizar el asunto como excusa para convertir en protagonista al taller, universo propio del artista, de modo que el tema se desacraliza y se pasa de la consagración del mundo visible por medio de la mirada del pintor a la proclamación de la propia soberanía de la pintura. Se produce así la progresiva sustitución de la disposición del artista a reflejar un mundo recibido y de creación divina por la representación fascinada de su propia actividad, que reclama implícitamente con ello su relevancia casi sagrada.³² Esta línea de autoafirmación había dado comienzo con la representación de los iluminadores de manuscritos camuflados en el interior de iniciales, como en el número 717 de la Biblioteca Bodleiana de Oxford, en donde cierto Hugo aparece pintando en su pupitre, o el caso de Hildeberto, otro ilustrador, que se retrata dos veces.

Y no será extraño, dado ese carácter desacralizador y laico del tema, que el proceso se intensifique durante el Renacimiento. De este período data un importante ejemplo perdido, citado por Palomino y conocido comúnmente, iniciador de una serie de importantes cuadros posteriores que vuelven sobre el tema: el autorretrato de Tiziano, desaparecido en un incendio en El



207c. M. van Heemskerck. *San lucas retratando a la Virgen*. 1532. Haarlem, Museo Frans Hals.

³² Chastel, A, *op.cit*, p. 95.





Pardo a comienzos del siglo XVII, en el que el pintor veneciano se mostraba pintando el retrato de Carlos V o Felipe II (las fuentes no son unánimes al respecto).³³

Esta línea, sin embargo, no implica que desaparezca todo ejemplo de continuidad con el origen religioso del tema. No sólo en el siglo XVI, cuando El Greco incorpora la novedad de que su *San Lucas* (quizás autorretrato suyo, 1602-1606, Toledo, Catedral) enseñe un libro que él mismo ha decorado con un icono de la Virgen (**Il. 463 b**), sino aún más adelante, se mantendrá la costumbre, como se puede comprobar en el autorretrato que se hace Ribalta como San Lucas (Museo de Valencia).

Será precisamente durante el Barroco cuando se producirán las muestras más elaboradas del uso del tema laico del pintor pintando. De acuerdo con un interés común en la pintura holandesa, amante de las paradojas visuales derivadas de la perspectiva, un cuadro temprano de Rembrandt, *Pintor en su estudio* (1628. Boston, Museum of Fine Arts, **Il. 208**, nos muestra en la pared del fondo de una habitación a un pintor- el propio Rembrandt o, quizás, Gerrit Dou, discípulo suyo desde 1628, con catorce años-, como un ser empequeñecido ante un caballete -más cercano al Plano del Cuadro y, por tanto, comparativamente mucho más grande- en el que hay depositado un lienzo oculto a nuestra vista, y frente a cuyo desafío el artista casi parece un muñeco. Ese abandono y esa soledad del pintor se veían reforzadas en el formato original: de los 36 cm. de alto que medía se recortaron siete centímetros por arriba y tres por abajo,³⁴ manteniéndose la anchura inicial. Recortada la tela, disminuye la sensación de apocamiento del autor, pero, al aumentar la proporción de espacio del cuadro ocupado por el lienzo de espaldas que atrae magnéticamente la mirada del pintor, crece la sensación de amenaza y misterio, de modo que el cuadro ha atrapado con su hechizo la mirada del pintor, para, como Medusa, convertirlo en piedra. Así, en un tiempo detenido, el pintor contempla su obra e indaga los interrogantes de su resistencia, con el sólo consuelo de ser el único espectador de un cuadro que a nosotros, espectadores, nos está vedado y nunca veremos.



208. Rembrandt, *Pintor en su estudio*. 1628.
Boston, Museum of Fine Arts.

Ya hemos señalado más arriba dos muestras señeras de este mismo fenómeno en la pintura barroca. Por un lado, la *Alegoría de la Pintura*, de Vermeer, donde, a diferencia de Rembrandt, el cuadro en ejecución sí se muestra, en tanto que es el pintor lo que se oculta, acto que puede leerse como una ilustración de la opacidad con la que el ilustre de Delft ha pasado a la historia, escondido tras el misterio de su pintura. Por otro, la culminación del uso de este recurso lo constituye el cuadro de Velázquez *Las Meninas* (1656. Museo del Prado), que nos interesa aquí tanto es su condición de autorretrato como por tratarse de una reflexión sobre la tarea del pintor. Para Palomino, el cuadro era expresión de la reivindicación a la inmortalidad por parte de Velázquez:

³³ Cfr. Fernando Marías, *Otras Meninas*, p. 263.

³⁴ Cfr. Lecaldano, Paolo. *La obra pictórica completa de Rembrandt*. Noguer- Rizzoli Editores. Barcelona, 1971, p.93.





“Con no menos artificio considero este retrato de Velázquez, que el de Fidias escultor, y pintor famoso, que puso su retrato en el escudo de la estatua que hizo de la diosa Minerva, fabricándole con tal artificio, que si de allí se quitase se deshiciese también de todo punto la estatua.

No menos eterno hizo Tiziano su nombre con haberse retratado teniendo en sus manos otro con la efigie del señor rey Don Felipe Segundo; así también el de Velázquez durará de unos siglos en otros, en cuanto durare el de la excelsa, cuanto preciosa Margarita, a cuya sombra inmortaliza su imagen con los benignos influjos de tan soberano dueño”.³⁵

En esta línea, señala Jeannine Baticle en *Velázquez, peintre hidalgo*, de modo harto discutible en una obra de semejante complejidad y precisión, que la decisión de introducir el bastidor en la composición fue tomada por el pintor durante la ejecución del cuadro, y que responde al deseo de “*reafirmar esa voluntad de igualdad con los grandes*”.³⁶

Un capítulo especial lo constituyen los ejemplos en los que la reflexión sobre el pintor y la pintura se realiza de manera indirecta, recurriendo para ello no de un modo coyuntural, sino central, a los rasgos, al estilo, o a las circunstancias que caracterizaron a otros pintores. Así, Luca Giordano, al que nos referíamos como futuro gran admirador de *Las Meninas*, se sirve muy peculiarmente de las posibilidades contenidas en el tema del pintor pintando en *Rubens pintando: alegoría de la paz* (hacia 1660. Museo del Prado, **II. 2**), si bien en este caso el pintor retratado no es el autor del lienzo continente, sino otro, al que además se le adjudica en el cuadro la autoría de una obra que, en realidad, es igualmente resultado del arte de Giordano. Realizando una transposición literal e invertida del esquema del *San Lucas pintando a la Virgen* de Martin van Heemskerck (**II. 207c**), de modo que Rubens ocupa el lugar del evangelista y la alegoría femenina el de María, el cuadro es en sí la confirmación del parentesco al que nos referíamos entre el motivo sagrado y su heredero laico. En una elaborada alegoría, propia del pintor retratado, y en un estilo que el pintor italiano reproduce con su excepcional capacidad mimética, aparece Rubens (que había fallecido veinte años antes, de modo que Giordano se sirve para reproducir sus facciones del autorretrato conservado en Windsor Castle), sentado sobre la Discordia, pintando la Paz, quien, con gesto grandilocuente rechaza a Marte, presente tras una columna, y a los símbolos bélicos que le acompañan.

Retrato que enaltece al mismo tiempo al diplomático- recuérdese que Rubens había intervenido para concertar una paz entre España e Inglaterra-, al erudito capaz de urdir sofisticadas construcciones alegóricas y al pintor inigualable, el cuadro se convierte en la apoteosis de la ambigüedad barroca entre realidad y arte, entre verdad y teatro, la suma del arte dentro del arte: un pintor metamorfoseado en otro, al que además representa pintando un cuadro en el estilo que le es propio pero que, en cierto modo, coincide más con el ambiente dorado y pardo del cuadro-continente en el que se le homenajea que con el suntuoso colorido propio del pintor flamenco. Así, el resultado es Giordano pintando un cuadro a la manera de Rubens, en el que éste pinta un cuadro supuestamente suyo, pero con el colorido que le daría Giordano...Y lo hace convirtiendo en verdad todo lo que rodea a la modelo: parte de su entorno, rico en alegorías y símbolos como los que pueblan no pocos cuadros de Rubens, no cabe en la imagen que éste pinta. Por ello, el flamenco aparece más como un periodista fotografiando una sección de la realidad colocada ante él que como un coreógrafo que dispusiera artificiosamente a una modelo para pintarla y convencernos de que con ella simboliza un concepto. Imposible que una alegoría, a las que con frecuencia se califica de inertes, esté más viva. De otra parte, pocas veces percibimos más la ambigüedad entre ventana, cuadro y espejo, pues lo que tiene Rubens sobre su caballete es todo a la vez.

³⁵ Palomino, A., *El Museo Pictórico*, p. 920-921, cit. Brown, J, *Velázquez*, p. 259.

³⁶ Cit. Arasse, D, *op.cit*, p. 256.





Todavía más: el cuadro puede leerse como un conjunto donde lo real es la figura femenina semidesnuda, que extiende su mano hacia un telón en el que aparecen pintados, en un plano semejante de irrealidad, Rubens y Marte, enmarcados por la columna de la izquierda, las escaleras, la columna que está sobre la Paz, y la cortina descendente. Ni que decir tiene que a alguien con la habilidad necesaria para producir un cuadro de una sofisticación tal- repárese que lo hace además como imitación, es decir, no como un producto inmediato de su gusto, sino en un estilo conceptual prestado-, no se le podía escapar la necesidad de que el cuadro que pinta Rubens -y que jamás pintó-, se presente al espectador hábilmente oblicuo, evitando la reiteración de formatos, tarea reforzada por la cortina superior, al escamotear la parte superior del “cuadro” resultante entre las columnas. Además de este homenaje a Rubens, realizado en su época italiana, Giordano pintó otro dedicado a Velázquez, que se conserva en la National Gallery de Londres.



209. Aert de Gelder. *El artista pintando a una anciana*.
1685. Francfort, Städelches Kunstinstitut.

Un matiz diferente, dentro de una misma sutileza en las referencias, muestra Aert de Gelder (1645-1727) en *El artista pintando a una anciana* (Francfort, Städelches Kunstinstitut, **II. 209**). De Gelder, discípulo tardío de Rembrandt (probablemente ingresó en su taller en 1661, permaneciendo fiel a su estilo hasta entrado el siglo XVIII), se autorretrata en su estudio, rodeado por todos los útiles de su trabajo, reproducidos con precisión (así, en la paleta hay una significativa ausencia de azul), pintando sonriente ante una tela tensada en un marco provisional, donde aparece la imagen duplicada de la misma anciana a la que vemos pintada en el lado izquierdo del cuadro. Al hacerlo, sutilmente, el pintor homenajea a su maestro y, al tiempo, se hace propaganda a sí mismo, pues uno de los autorretratos

con los que Rembrandt había cerrado su magna serie le muestra riendo (Colonia, Wallraf- Richartz-Museum), inclinado hacia delante en un gesto similar al de De Gelder. Pero, además, gasta una broma, retomando la leyenda que presenta como causa de la muerte de Zeuxis el acceso de risa que le asaltó al contemplar el cómico aspecto que presentaba el retrato de una mujer vieja que acababa de hacer. Al reproducir el gesto del pintor griego mientras pinta el mismo tema podría parecer que se esta equiparando con él, pero es más probable que el gesto de ironía se remita a sí mismo, ya sea de modo similar a quien, habiéndose disfrazado, consciente de la broma, sonríe ante una foto, ya sea por las dudas que le asalten ante la naturaleza de la pretensión de lo que está pintando, en el esfuerzo de imitar la realidad.

Invirtiendo el camino de desacralización del tema que señalábamos, encontramos un tipo peculiar de pintor en representaciones españolas de la Inmaculada Concepción, donde es Dios mismo quien aparece como tal. La circunstancia no nos resulta extraña, dada la tradición, a la que nos referíamos al comienzo de este trabajo, de considerar a Dios como escultor o pintor de la Naturaleza, asunto retomado en el siglo XVII en el caso concreto de cuadros que muestran al Creador como pintor de la Virgen, su mayor obra, con motivo de la característica, diferenciadora respecto al resto de los seres humanos, de su Concepción Inmaculada. Recordemos que esta especial circunstancia, convertida finalmente en dogma en el siglo





XIX, indica que María, dada su condición excepcional de madre de Jesús, ha sido creada directamente por Dios, sin que mediara contacto carnal. La defensa de esta cuestión, de una arraigada tradición en España, originó una iconografía particular.

En un anónimo español del siglo XVII que ilustra el asunto (Colección particular, **II. 210**), Dios Padre es representado como un anciano barbado saliendo de entre las nubes y depositando su dedo sobre el espacio ovalado - realmente, un huevo- que rodea a María, mostrada como Inmaculada. Stoichita recuerda respecto a ese expresivo dedo por el que Dios consuma la creación *ex nihilo* de la Virgen que “*se basa en el Antiguo Testamento y significa principalmente la potencia divina y precisamente la capacidad de engendrar prodigios (como en Éxodo, 8, 15)*”.³⁷



210. Anónimo español del siglo XVII *Inmaculada Concepción*. Colección particular.



211. Juan de Juanes. *Inmaculada Concepción*. Sot de Ferrer, iglesia parroquial.

Otro modo de resolver el asunto, con mayor discreción, presenta *La Inmaculada Concepción*, cuadro de Juan de Juanes (Sot de Ferrer, iglesia parroquial, **II. 211**), en el que Dios Padre aparece en el frontón de un retablo, como asomándose para contemplar su creación, (¿real?, ¿pintada?), colocada bajo Él, haciendo así implícitamente uso de una comparación por la que la más excelsa creación divina es equiparada con un cuadro, y el Creador con un pintor, lo que no podía resultar más gratificante para el gremio.

Nos despediremos del tema asomándonos sucintamente al devenir posterior de su uso, a modo de contraste con el predominante durante el Renacimiento y el Barroco. De la sorprendida y casi casual representación especular de la tarea del pintor presente en las representaciones de San Lucas, primero, y la glorificación del arte de la pintura, después, el asunto es usado en el siglo XIX, tras una época de menor uso, con un matiz que hace hincapié en la posición y la presencia del pintor dentro de la sociedad a la que pertenece. Es el caso de *Los poetas contemporáneos*, de Antonio M. Esquivel (Museo del Prado), que muestra la pertenencia del pintor romántico al selecto mundo de los artistas y escritores, y cómo por

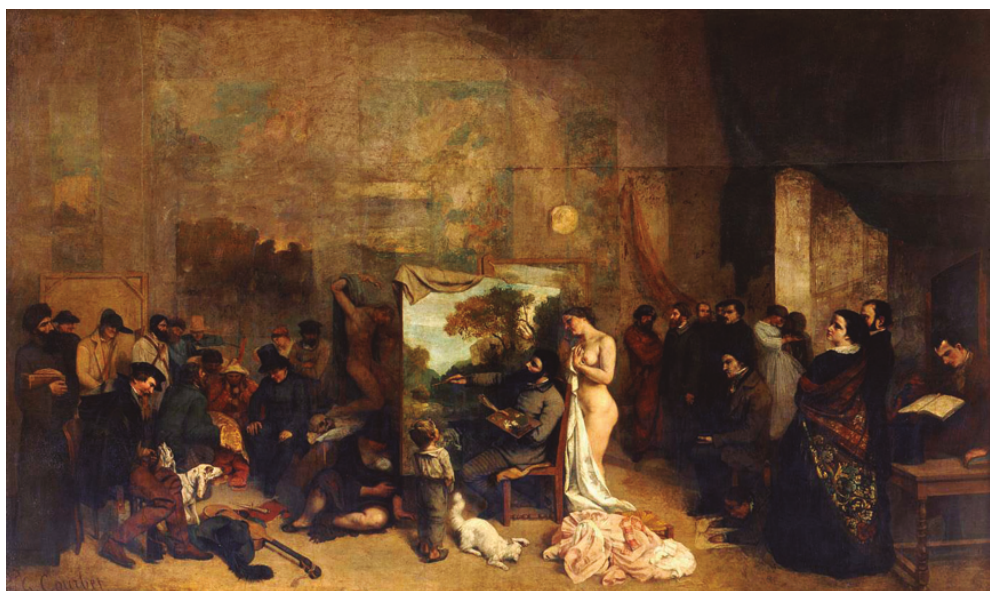
³⁷ Stoichita, V., *El ojo místico*, p. 98.





medio del arte, éstos alcanzan una gloria que se traduce en una imperecedera presencia casi física. En esta línea se encuentra también el *Homenaje a Delacroix* (Museo del Louvre), de Fantin Latour, que reúne junto a un retrato del pintor a sus seguidores. Dado que éste es el arte al que se dedica el homenajeado, resulta aquí especialmente curiosa esta metonimia, más frecuente en el lenguaje verbal, por la que un retrato (la pintura, o sea la parte) suplanta al retratado (el pintor, o sea, el todo), y cobre vida, integrando el grupo que le rodea como si fuera uno de ellos.

De naturaleza más reivindicativa, más social y menos burguesa, es otro retrato de grupo con pintor pintando como *El taller del pintor*, de Gustave Courbet (1855, Museo del Louvre, **II. 212**). A la vez paisaje, retrato coral de un grupo de amigos, estudio de desnudo, autorretrato, acta del entorno social del momento y pintura simbólica, el cuadro es una hábil yuxtaposición del conjunto de los temas, de la vida y de las personas que ocupaban a Courbet. Recordémoslos brevemente: contemplado por un grupo de amigos, entre los cuales se reconoce al socialista utópico Proudhon, al crítico Champfleury, a Baudelaire o al coleccionista Bruyas, el pintor, en el centro, completa un paisaje del Franco Condado, bajo la mirada de su Musa, la Verdad, que se ha despojado de sus vestidos, y de la de un niño, mientras un gato juguetea a sus pies. En el lado izquierdo del cuadro, dentro de la habitación y junto al cuadro que pinta el pintor, pero en cierto modo, fuera de ella, aparece el mundo que palpita mientras el artista se “esconde” en su arte: la sociedad entera, con su riqueza y su miseria, sus diferencias y tensiones sociales, evocada en sus intereses y pulsiones por medio de tipos y profesiones diversas. Así, el mundo exterior y el privado, lo real, lo soñado- el arte- y lo simbólico forman un todo heteróclito que se presenta ante el espectador bajo un ropaje realista. Planteada con tonalidades pardas, la única parte de la composición que se ve enriquecida por colores más variados es justamente el cuadro que pinta el pintor, mostrando así la contradicción en que vive el autor “realista” y “concienciado”: en cierto modo, el arte es para él lo más “real”, porque es lo más espiritual, pero con ello le da la espalda a la sórdida realidad que le rodea, que reclama su atención y que convierte a la delicada pintura de paisaje en escapista. El cuadro quiere ser, así, una teoría sobre la función del arte, que ahora será la tarea de describir la sociedad y sus reivindicaciones, pero es ante todo la descripción de una pugna o una tensión: en medio de la habitación, algo por encima de la cabeza de la musa, flota una circunferencia amarillenta, quizás luz que entra por una claraboya o una lámpara que pende del techo, pero que parece también ser como una luna, la imaginación irrenunciable del pintor, que, fuera del cuadro que pinta, parece iluminar el paisaje retratado. De este modo, algo de lo exterior de la habitación- el tumulto de la masa- penetra en ésta y en la cabeza del pintor, mientras algo del cuadro que éste pinta-la luna-, se sale de él y flota en la sala.



212. Gustave Courbet. *El taller del pintor*. 1855. París, Louvre.



- Colecciones de cuadros

Indicábamos más arriba que los cuadros habitados en su interior no por un solo cuadro inserto, sino por varios, a modo de muestrario o catálogo, se centran más en la actividad del consumidor de arte que en la del productor. Se trata de un cuadro que funciona no como espejo de la acción creativa, sino de la de posesión, en un acto de celebración por el que un elemento de una colección muestra un mundo de cuadros dentro de sí, con la promesa tácita de una infinita reduplicación de la maravilla, de modo que alguno de esos cuadros reproducidos contenga dentro de sí otro que, a su vez, describa toda una serie de cuadros, y así *ad infinitum*.

Los lienzos que son muestrarios de cuadros presentan dos circunstancias especiales, derivadas de su número, respecto a los cuadros que se limitan a tener dentro de sí uno o dos solamente. Desde el punto de vista del significado, o bien las colecciones heteróclitas de cuadros que componen una colección carecen de éste en sentido unitario- y están presentes sólo en cuanto integrantes de la serie, viendo por ello sus respectivos significados anulados en la suma revuelta del todo -, o bien éste es completamente evidente, al tratarse de un amplio tema, al que ilustran- y que normalmente evidencia el título-, que ha servido para seleccionarlos y hacerlos presentes. En general, en el primer caso, los cuadros integrantes del cuadro son objetos reales preexistentes, en tanto que en el segundo caso no tienen porqué serlo, resultándole más cómodo al pintor idear imágenes enmarcadas que resulten alusivas o complementarias al tema de cuadro. Por otro lado, un cuadro cuya razón de ser es mostrar otros cuadros afronta con esa multiplicidad varios riesgos: que el espectador se sienta perdido respecto a su temática, que la del cuadro continente sea usurpada o colonizada por la de los cuadros huéspedes, y, finalmente, que éstos se neutralicen entre sí, sumiendo al espectador en el hastío ante una lucha fraticida que desemboca en la derrota de todos los cuadros contenidos, a la hora de reclamar la atención del espectador, derrota que termina por contagiar al cuadro “nodriza”.

Una segunda circunstancia, ésta de tipo formal, resulta característica de esta gama de cuadros: la presencia de un espacio con bordes delimitados por marcos dentro de ese otro rectángulo enmarcado que es el cuadro real crea una cierta confusión, que es rápidamente superada si la imbricación de ese elemento al tiempo extraño y familiar está urdida con habilidad y variedad. Así, el formato contenedor -el cuadro “real”, que tiene dentro representados una serie de “falsos” cuadros-, ha de luchar con el riesgo de la reiteración de formatos en su interior, paralelo al de que la proliferación de verticales y horizontales lo fragmenten, riesgo gemelo al de que las líneas inclinadas- bordes fugados de cuadros- lo desordenen.

No es extraño que no se trate de un fenómeno temprano. Ha de haberse superado la sensación de sorpresa que produce el descubrimiento de la cualidad vagamente especular que supone la inclusión dentro de un cuadro de un eco del mismo, como es pintar otro cuadro inserto en el primero, y se han tenido que probar las diferentes posibilidades de su uso en dosis prudentes, para atreverse a disponer



213. Jan Brueghel y P. P. Rubens. *La Vista*. 1618. Madrid, Prado.



dentro del cuadro un mecanismo tan peligroso, capaz de hacer saltar por los aires la unidad de la imagen. Por esa mezcla de dificultad y sofisticación, no sorprende que, si bien encontramos ejemplos manieristas, hasta el siglo XVII no se haga frecuente el uso del recurso.

El cuadro de David Teniers *El archiduque Leopoldo Guillermo en su galería de pinturas de Bruselas* (1650, Museo del Prado, II. 27) es un ejemplo paradigmático de las posibilidades y los riesgos de los cuadros que muestran colecciones de cuadros. Inventario seleccionado de la colección del archiduque, enviado a su primo Felipe IV, con el que rivalizaba como coleccionista, esos cuadros pasarían a su muerte a su sobrino el Emperador Leopoldo I de Austria, y hoy son parte del Kunsthistorisches Museum de Viena. Teniers realizó un enorme número de copias de grandes maestros en pequeño formato, que le sirvieron para su *Theatrum Pictorum*, colección de grabados de cuadros publicada en Amberes en 1660, que fue la primera de grandes dimensiones. El cuadro es la confirmación, llevada al paroxismo, del desafío y riesgo que para una imagen supone tener otro en su interior, donde tanto su estructura compositiva como su unidad temática pueden verse afectadas e incluso anuladas, boicoteadas desde dentro.

Entre las varias figuras representadas están el archiduque, el conde de Fuensaldaña (para quien Teniers adquirió numerosas obras de arte), y el propio pintor, sosteniendo junto a la mesa un dibujo o grabado, rodeados de la colección de aquél. Los cuadros que en ésta vemos, sin ánimo de ser exhaustivos, son, entre otros, el *Retrato de Isabel Clara Eugenia, vestida de carmelita*, de Rubens (aunque en el marco se lea Van Dyck), a la derecha; a la izquierda, *San Lucas pintando a la Virgen y el Niño*- cuadro dentro del cuadro dentro del cuadro, si así puede decirse, y eco o espejo de lo que hace el autor con esta obra- de Gossaert, y *Santa Margarita*, que antes se atribuía a Rafael y actualmente a Giulio Romano; hay, además, una amplia representación de obras maestras del Renacimiento veneciano: *Los tres filósofos*, de Giorgione, en el muro a la derecha, *El pastor y la pastora*, *Diana y Calixto* y una *Dánae* de Tiziano, y *Cristo y la adúltera*, de Veronés, a quien también pertenece La adoración de los reyes, en la parte derecha de la galería que se estrecha hacia la puerta. Igualmente, *La Virgen y el Niño*, de Antonello de Messina, junto al desmembrado *Tríptico de San Casiano*, y, finalmente, obras de de Bassano, de Palma el Viejo, de Giorgione o Correggio.³⁸

A diferencia de lo que ocurre en el cuadro sobre el mismo asunto que se conserva en las Reales Colecciones de Bellas Artes de Bruselas, rígidamente sujeto a las líneas verticales y horizontales que forman las celdillas frontales al espectador ocupadas por cuadros, aquí Teniers hace lo posible y aún lo imposible por escapar del riesgo de que el cuadro se convierta en una cuadrícula, asediado por una miríada de líneas paralelas y perpendiculares. Para ello se sirve de que, junto a los cuadros mostrados frontalmente, unos más cerca y grandes y otros más lejos y menores, las pinturas de la galería que se dirige a la puerta sean presentados en perspectiva, descargando así el cuadro de algunas horizontales, y convirtiendo en rombos los más cercanos al techo en esta zona. Con el recurso - de uso real- de mostrar inclinados los cuadros frontales al espectador más cercanos al techo aligera de verticales la parte superior del conjunto. Por último, varía el tamaño y la posición de los cuadros del primer plano, dando la mayor variedad posible, dentro de la limitación del encargo, a la composición. Si alguna objeción se le puede hacer es que, en un cuadro con tantas rectas, el ojo del espectador descansaría blandamente sobre alguna curva más del espacio “real”, entendiendo que las que pueblan los cuadros inscritos no llegan a tener un peso visual que contrarreste la reiteración de las pesadas y potentes rectas de los marcos, las paredes y la puerta.

De naturaleza distinta, tal como señalábamos, son los cuadros donde la recopilación responde no a intenciones de catálogo sino de ilustración de un tema. Así, sucede en la serie que realizan Jan Brueghel “El Viejo”, también llamado “de Velours”, y P.P. Rubens, de las *Alegorías de los sentidos*, presente en el Museo del Prado. El inevitable carácter heterogéneo del tema lleva a Mario Praz a relacionar la serie con Marino, poeta del secentismo italiano, que enuncia uno de los principios del barroco con la frase “*E del poeta il fin*

³⁸ De Salas, X., *Op. cit.*, Tomo II, p. 60.





la *maraviglia*”, y cuyo *Adone*, “*poco más que un inventario de exquisiteces y detalles elegantes*”³⁹ estaría cerca del espíritu del conjunto. Con Tasso y Ovidio como referencia, el poema de Marino se publicó en París en 1623, y es posible que Brueghel lo conociera. En cualquier caso,

*“tanto el poeta como el pintor representan de un modo muy similar la misma etapa del gusto y abordan un tema que estaba de moda: la transformación en poesía de catálogos casi científicos de objetos, la elaboración de complejas y vertiginosa sinfonías con las nociones comunes acerca de los sentidos y de los objetos que los impresionan. Las cosas sensibles despliegan todo el esplendor de su apariencia externa y se convierten en especies casi místicas, aunque no por ello pierden nada de su carácter terrenal. Marino y Brueghel crean una apoteosis de la naturaleza muerta. El hombre casi desaparece en medio de esa exhibición de cosas dispuestas para el placer de sus cinco sentidos. Tan poco se interesó Brueghel por el hombre que pidió a otros pintores que se encargaran de las figura humanas, para no distraer su atención del universo de objetos en que le gustaba refugiarse”.*⁴⁰

Quien se encarga aquí de las figuras es nada menos que su amigo Rubens. Al menos doce lienzos, de temática religiosa o mitológica, realizaron juntos ambos pintores. En realidad, el encargo en 1618 de la serie de la *Alegoría de los cinco sentidos*, con intención de resaltar la riqueza y refinamiento de la corte de los archiduques Alberto e Isabel Clara Eugenia, se le hizo a Rubens, quien para cuya realización hubo de dirigir y coordinar a los doce mejores pintores de Bruselas, entre los que, además de Rubens, estaban Frans Snyders, Joss de Momper el Joven, Hendrich van Balen, Frans Francken el Joven o Sebastian Vranhes. Podría hablarse aquí también de “colecciones de pintores”.

La Vista (II. 213) se centra en el coleccionismo de pintura y otros objetos. De la mano de Rubens son la Ninfa y Cupido, que le muestra un cuadro sobre el tema de Jesús curando a un ciego, en tanto que el resto es obra de su admirado compañero, el preciosista Velours. Entre los lienzos aquí representados aparecen el *Doble retrato del Archiduque Alberto y la Infanta Clara*, comitentes de numerosas obras de Brueghel, una *Bacanal* de Rubens y, también de él, un gran cuadro de cacería de leopardos y tigres, en tanto que es colaboración entre los dos autores del cuadro “continente” una *Virgen con el Niño*—obra de Rubens—rodeada de una guirnalda de flores (aquí lo extraordinario sería que en este cuadro dentro del cuadro la autoría de la “copia” fuera también compartida). Aparecen asimismo algunas obras de origen ajeno al amistoso equipo, como la *Santa Cecilia*, de Rafael, hoy en Bolonia. A todo ello se le añaden esculturas clásicas, entre ellas un retrato de Alejandro, copias reducidas de Miguel Ángel, *los luchadores* del Palacio Spada, y los *Panracistas* de los Uffici. Además de estos objetos artísticos elaborados para el deleite visual, Brueghel reúne otros productos del arte humano destinados para la vista, como diversos instrumentos ópticos, entre ellos un telescopio y un astrolabio, junto a un globo terráqueo y una esfera armilar.

Consciente de la similitud del conjunto pintado con las pinturas que simula contener, Brueghel muestra uno de los cuadros, en la parte superior derecha, medio cubierto por un trapo verde, que es casi continuación de una cortina roja de la estancia. Este telón podría ser leído por el espectador como una cortina “real” que tapara el borde superior derecho del cuadro llamado “*La Vista*”. Igualmente, el fondo, a ambos lados del cuadro, es de una ambigüedad suprema: enmarcado por un arco de medio punto aparece un paisaje con el castillo de Coudenberg en el lado izquierdo, similar en todo menos en la luz a los cuadros enmarcados en rectángulos que pueblan la habitación; y, en el lado derecho, entre la estantería con los bustos y la cortina roja, la sala quiere abrirse a una amplia, profunda e improbable nave con esculturas, a la que nuevamente sólo la claridad de una ventana ovalada, de la que se nos muestra la mitad, salva de que el espectador la vea no como “realidad” pintada, sino como “pintura” pintada, como un telón.

³⁹ Praz, M, *Op.cit.*, p. 118.

⁴⁰ *Ibid.*





214. Jan Brueghel y P. P. Rubens. *Alegoría de la vista y del olfato*. 1618. Madrid, Prado.

Una extraordinaria versión del asunto lo constituía la *Alegoría de la vista y del olfato*, también en El Prado, obra que reunía la mayor concentración que se haya visto nunca de pintores de nombre colaborando en un mismo cuadro, de modo que, a diferencia del cuadro de Teniers, donde los cuadros reproducidos son copias de éste según los originales de diferentes autores, aquí los cuadros insertos eran auténticas obras originales de cada uno de los miembros del, por así decirlo, equipo de pintores. Lamentablemente, se perdió el original en un incendio,

si bien, al menos, se conserva una copia (II. 214). Se supone que las figuras eran de Rubens, y los cuadros colgados en la pared, verdadero entramado de imágenes yuxtapuestas y superpuestas que conforman un conjunto asfixiante, obra de los diferentes artistas que colaboraron con Brueghel en la ejecución del encargo, especializados cada uno en un tipo de cuadro, que es el que ejecutaron en este puzzle pictórico de autoría compartida. Así, el “*Bodegón con cisne*” podría ser un “original” pintado por Snyder, “*El juicio de Paris*”, de Rubens, el “*Pequeño paisaje montañoso*”, de Momper el Joven, y “*La Adoración de los pastores*”, de Van Balen. Este cuadro, junto con “*La curación del ciego*”, sería una alusión a otro tipo de visión, la interior que supone la fe. Finalmente, abajo a la derecha, la “*Guirnalda de flores con la Santa Virgen*”, del propio Brueghel, estaría presente a modo de firma.⁴¹ Además en el centro, la joven rubia, personificación de la vista, se asoma a otra imagen, la del espejo, distinta de las anteriores por su fugacidad, si bien aquí igualada con ellos y convertida en cuadro por la mirada. En un cuadro con semejante despliegue de pintura en su interior, Brueghel ha aprovechado la oportunidad para la crítica: cerca de la “firma” pintada, dos monos miran con incompreensión toda la maravilla que se presenta ante sus ojos.



215. Jan Brueghel y P. P. Rubens. *El oído*. 1618. Madrid, Prado.

Otro cuadro de la serie, *El oído* (II. 215), ha permitido a Brueghel incluir varias obras con una temática relacionada con el asunto, en ocasiones de manera obvia, en ocasiones sutil. Así, un par de lienzos representan a Orfeo rodeado de fieras amansadas por su música y un concierto de Apolo. Bajo éste, aparece una *Anunciación*, escena callada para cuya representación hasta poco antes se escribía dentro del propio cuadro, excep-

⁴¹ Vd. Arasse, D, *op.cit*, p. 177.



cionalmente y por su importancia y trascendencia, las palabras que se pronuncian en ella, como si se tratara de la transcripción de una música silenciosa. Además de otro concierto, representado en la tapa abierta de un clave, el conjunto se completa con una gran ventana constituida por un triple arco, que sirve de contrapunto exterior a la escena, como un luminoso “cuadro en el cuadro” donde aparece el castillo de Mariemont, fondo en el retrato de la Infanta Isabel Clara Eugenia, *pendant* del que muestra al archiduque Alberto ante su residencia de Tervuren, ambos en el Museo del Prado. Menor presencia tienen los cuadros insertos en *El Gusto*, que exhibe un primer término usual en los cuadros flamencos y holandeses de cocinas y despensas, regado de una extraordinaria acumulación de todo tipo de exquisiteces del reino animal y vegetal. Junto a una suntuosa mesa, en la que un sátiro le sirve vino con una jarra a una dama, personificación del gusto, Brueghel muestra varios cuadros alusivos al tema, uno enmarcado con guirnalda.

Dentro de este apartado merecen atención aparte los cuadros que recogen colecciones en las que se entremezclan las obras de arte y las curiosidades, frecuentes en los Países Bajos durante el siglo XVII. Desde finales del siglo XV se había desarrollado un interés creciente por el entorno natural, que se manifestaba en los descubrimientos geográficos, pero también en el estudio de las especies, siendo de la mayor importancia para la comunicación de una novedad científica su fijación en un cuadro. Estas láminas eran encargadas a artistas tenidos en gran consideración, aunque sus nombres no siempre se consignaran. De especial importancia era esto en el caso de los libros de Botánica, de entre los cuales destacó especialmente el libro de Otto Brunfels. Se trataba de ilustraciones que debían suplir por su claridad la carencia de un lenguaje técnico adecuado para la descripción científica, y no buscaban tanto una representación morfológica abstracta, sino más bien seguir la fórmula horaciana del “*delectare et prodesse*”, del instruir y deleitar.



216. Frans Francken II . *Gabinete de objetos de arte.*-
1636, Viena, Kunsthistorisches Museum.

Ya Leonardo había señalado en su Fragmento espeleológico que el que se adentrara en una cueva vería cómo se apoderaban de él dos sentimientos:

*“Horror hacia la tenebrosa y amenazante cueva, y avidez por encontrar en su interior algo digno de asombro”,*⁴²

y esta misma actitud es la que preside las *Wunderkammer*, los Gabinetes de curiosidades. El primero de ellos había sido la *Kunstkammer* de Rodolfo II, y el siglo XVII vio cómo proliferaron en la Holanda de los comerciantes, descritos por Diderot como

*“hombres- hormiga, que llegan a todos los rincones de la tierra, recogen cuanto encuentran de raro, útil o precioso, y lo llevan a sus almacenes.”*⁴³

Estas recopilaciones visuales no estuvieron en principio tanto presididas por un interés clasificatorio como por un afán de curiosidad ingenua y maravillada, por el que se exponen juntos rarezas extraídas de

⁴² En el *Codex Arundel*, editado por J.P. e I.A. Richter, p.177, cit. por Schneider, N, *Naturaleza muerta*, p. 158.(nota 152.)

⁴³ Diderot, Denis, *Viaje a Holanda*, 1772, cit. Alpers, S, op.cit, p.168-9.





la naturaleza, antigüedades, cuadros y esculturas o instrumentos de astronomía. Así ocurre en el *Gabinete de objetos de arte* de Frans Francken II (1636, Viena, Kunsthistorisches Museum, **II. 216**), donde, como ocurría con las propias colecciones, prevalece el interés descriptivo, que no regatea mostrar nada y que en ese afán no jerarquiza o selecciona. Se convierte así al lienzo en un tapiz de cuadros variopintos, entremezclados con diversos objetos naturales o de artesanía, y mostrados sin que apenas se entrevea un criterio compositivo en la intención del pintor. Es interesante señalar, dentro de los cuadros que incluye, un paisaje en llamas, referencia al tacto.⁴⁴ Esta asimilación no es excepcional: en el cuadro referido a este sentido, dentro de la serie de Rubens- Brueghel del Museo del Prado, aparece otro incendio; la asimilación a este sentido quizás se explique por tratarse de una época que, al ser las construcciones comúnmente de madera, se vivía la posibilidad del incendio como real; al disminuir la probabilidad del incendio ya no es algo que se siente, sino que, transformado en espectáculo, lo asociamos con la vista.

Aquí, el lema “*Con mano sincera y ojo fiel*”, que aparece en el prefacio de la “*Micrographia*” de Robert Hooke (1664), en el que vincula al visión y la descripción gráfica, cuadraría al panorama ofrecido a los ojos del espectador: dibujos a sanguina, paisajes a acuarela o óleo, retratos de distintos tamaños y técnicas, esculturas, y, a su alrededor, todo tipo de curiosidades, presididos- todavía- por la escena en la que los sabios antiguos se postran ante Jesús Niño, maravilla que sigue siendo el centro de la historia en estos comienzos de siglo XVII. A la derecha, una puerta, o un espejo, o, más improbablemente, un cuadro, muestra una conversación de entendidos coleccionistas o de curiosos visitantes.

Del mismo modo que en los mapas holandeses confluye un material heterogéneo de información cartográfica, vistas de ciudades, trajes regionales, objetos y utensilios, lemas e inscripciones, en un todo que busca transmitir la mayor información visual posible, o como en las cajas perspectivas, que ofrecían visiones diferentes yuxtapuestas para constituir un ámbito único, similar a la multiplicación de espejos, en las cuatro *Alegorías de los continentes* conservadas en la Alte Pinacotek de Munich, que Jan van Kessel (1626-1679), nieto de Jan Brueghel el Viejo, pintó, en colaboración con Erasmus Quellinus (1607-1678), en forma de cámaras de curiosidades, se busca conseguir un todo visual y de sentido por medio de la acumulación de elementos dispares que, pretendiendo hablar sobre un asunto, en realidad hablan de quien lo muestra. Organizadas a la manera de su abuelo Brueghel Velours, son un muestrario de los cuatro continentes conocidos hasta entonces (Europa, Asia, África y América), ubicados en construcciones imaginarias. Alrededor de este panel central aparecen dieciséis cuadros de menor tamaño con supuestos paisajes y animales del continente al que rodean, constituyendo en su conjunto un marco hecho de cuadros en torno al panel central.

Seguimos a Norbert Schneider,⁴⁵ que los ha estudiado detalladamente, en su descripción.

Europa (**II. 217**) aparece presidida por el signo del cristianismo: el gabinete se abre por medio de un arco a una vista del Castillo de Sant’Angelo, y, ante éste, en una mesa se muestran una tiara papal, un birrete cardenalicio, una Biblia y una Bula del Papa Alejandro VII del año 1665, coetánea del cuadro. Junto a la mesa, una personificación de Europa junto a un *putti* que sostiene un cuerno de la abundancia y, ante ellos, en primer plano, diversos objetos cotidianos europeos, entre los cuales aparece un emblema de Roemer Vischer, “*Pessima placent pluribus*”, “Las cosas malas agradan a la mayoría”, rodeado de una jarra de licor, naipes y listas de deudas. Junto al borde inferior derecho, y semitapado, aparece un cuadro que muestra tres figuras humanoides, en realidad raíces de mandrágora. Además, un ejemplar de la “*Naturalis historia*” de Plinio el Viejo, quizás colocado en un entorno peyorativo con intención de contraponer los errores que en ese momento se señalaban en un monumento científico que no había conocido refutaciones durante toda la Edad Media, con los descubrimientos contrastados en el inicio de la nueva ciencia. En

⁴⁴ Vid. Stoichita, V., *Cómo saborear un cuadro*, p. 87.

⁴⁵ Schneider, N., *Op.cit.*, p.159-69.





efecto, Van Kessel describe los animales y las flores, en especial los insectos, animado por un afán de rigor que lo emparenta con las investigaciones empíricas realizadas con la observación que proporcionaba el microscopio recientemente inventado por Van Leeuwenhoek.

La sala está presidida por un cuadro en el que un barco atraviesa audazmente el mar, como la Europa del momento hace con todos los mares conocidos, junto a un orbe terráqueo e instrumentos bélicos que están sirviendo para que las naciones del Viejo Continente lo dominen (armaduras, timbales, estandartes). En el centro de la escena, un hombre barbado, quizás el propio pintor, muestra especies de insectos y flores, sin que quede claro si se trata de animales disecados o de una lámina que los reproduce de acuerdo con los nuevos criterios de exactitud, lo que se convierte en alabanza de la tarea del pintor dedicado a estos menesteres, al identificar los dibujos del artista-estudioso con la realidad misma. Similar intención tiene el cuadro de flores colocado sobre el caballete, por el que el pintor obra el milagro de poder mostrar en toda su magnificencia permanentemente lo que normalmente es fugaz ante los ojos del espectador. Bajo éste, otro muestra un conjunto de orugas retorciéndose dispuestas de manera que dan forma a la firma del autor.

Como era de esperar, los demás continentes no pueden presentar un grado de elaboración detallada similar al del que conoce el autor de primera mano, y su representación forzosamente ha de recurrir a convenciones y malentendidos.

África muestra a un negro semidesnudo con su hijo fumando en pipas que son en realidad americanas, rodeados de cestas cuyo origen es japonés. Estas inexactitudes muestran involuntariamente la confusión generalizada e inevitable que se da en la época, ante la avalancha de novedades exóticas pendientes de clasificación que inundan los gabinetes europeos. Junto a ellos, el pintor ha representado una mujer negra, quizás Cleopatra, con un manso león y una serpiente, y, al fondo, estatuas de Plinio, primer descriptor detallado de África, y Aristóteles, que narró la fundación del Imperio ptolemaico en Egipto por Alejandro y consolidado por su sátrapa.

Asia, a diferencia de *África*, a la que el autor no puede asimilar ningún centro espiritual identificable, está representada con el Templo del Santo Sepulcro al fondo, a la izquierda, y es personificada por una mujer ataviada con ropas que quieren ser musulmanas, junto a un turco con turbante y cetro. Los dos grandes imperios asiáticos, el turco y el chino están representados en las figuras de las estatuas del fondo, así como por el Corán (*Alcorán Sive Lex Turcarum Et Sarracenorum A Mahomete Pseudoprofeta Corrasa, Impres...*) y una estatua de Buda con las teas (el dios Ninifo). A su alrededor, como en Europa, pero no en la salvaje África, se muestran cuadros con composiciones de especies del continente disecadas.

Aún mayor dificultad parece haber encontrado el pintor en la representación de *América*. En el suelo de una gran sala o pabellón decorado con esculturas de indios en la parte posterior y de sabios en el lado derecho, ubicadas en ventanas con forma de arco de medio punto coronados por máscaras, aparecen sentados un negro, una india y su hijo. A su alrededor, varios de los objetos que aparecen son erróneamente atribuidos a América: los gongs con los que juega el niño y la armadura de samurai son de origen asiático. Por la puerta abierta entran danzando un grupo de indios, tapando el hueco entero, lo que permite que el autor evite mostrar algo significativo en el paisaje al modo de los paneles de Europa y Asia.

Ya nos hemos referido a la peculiar y misteriosa muestra de colección de cuadros en un cuadro que constituye *Las Meninas*. Sabemos que en la pared del fondo de la habitación donde sucede la escena representada aparecen, a partir de una copia de Rubens, *Minerva castigando a Aracne* - que emblemiza la victoria del arte divino sobre la artesanía humana-, y *El juicio de Midas (o Apolo y Marsias)* -que hace lo propio con la victoria del arte verdadero sobre la falta de destreza-, copia de Jordaens, ambas realizadas





217. Jan van Kessel y Erasmus Quellinus. *Europa*. 1664-66. Munich, Alte Pinacotek.

por Juan Bautista del Mazo, yerno de Velázquez. Fernando Marías ha explicado su presencia, -dentro de los esfuerzos del pintor por conseguir la condición de caballero, en su deseo de retratar al rey, pese a las negativas de éste, para poner en escena la ficción de que su tarea como pintor al servicio del monarca era sólo un refinado divertimento-, por tratarse de historias mitológicas en las que un “artista” ha desafiado a un dios, arriesgándose a recibir un castigo como precio por su victoria. Aquí, finalmente, el retrato de los reyes no lo habría pintado Velázquez, sino el espejo.”⁴⁶

Pero también contiene dentro de sí la obra magna de Velázquez otros cuadros, una auténtica colección, apenas visible, en la pared de la derecha. Aunque por lo oblicuo de su presentación no es posible identificar estos cuadros en el cuadro (por lo que más propiamente pertenecerían al siguiente apartado del que nos ocuparemos), gracias al inventario del Alcázar sabemos que en la hilera superior se representan “Aves, animales y países”, en la central “Los trabajos de Hércules” y en la inferior, “Retratos de filósofos y deidades planetarias”. Victor Stoichita especula⁴⁷ que la detallada referencia hecha por Palomino a los cuadros colgados en el fondo de la habitación de las Meninas sería el reflejo de que tuviera en mente el tipo de cuadros de *cabinets d'amateurs*, comunes en la época, al que nos hemos referido. En el Alcázar estaban los de Brueghel, el de Frans Franken II del Prado y el de Teniers. Para Stoichita,

*“este último muestra notables coincidencias con Las Meninas también en el tema de la visita del monarca a la galería de cuadros. Es posible que Teniers haya inspirado con su motivo de la puerta entreabierta al fondo de la sala su célebre réplica en Las Meninas.”*⁴⁸

Continuando con esa deuda, las dos parejas de retratos a ambos lados de la puerta serían tal vez los precursores del retrato doble del espejo de Velázquez, si bien se dan diferencias sustanciales en la disposición de los cuadros. Teniers ofrece también una variante al tema de la *autorrepresentación* del pintor trabajando, al subrayar la presencia, en un primer plano, de *San Lucas pintando a la Virgen*, de Gossaert, hoy en Viena (II. 207 b). Sugiere Stoichita que, al hacerlo, Velázquez estaría mostrando una sala que responde a un ambicioso programa iconográfico,

⁴⁶ Marías, F, *Otras Meninas*, p. 271-2.

⁴⁷ Stoichita, V, *Otras Meninas*, p.190.

⁴⁸ *Ibid.*





*“probablemente, una tardía alusión al espejo universal con sus subdivisiones de speculum naturale (“Aves y animales y países”), speculum historiale (“Hércules como místico antepasado de los Habsburgo”), speculum morale (las Metamorfosis de Ovidio), y speculum doctrinale (deidades y filósofos. (...). Dado que la sala exhibía copias y no originales, ello refuerza la impresión de que en la galería no resultaba tan determinante la calidad de los cuadros como el concepto en el que se basaban”.*⁴⁹

Pasado el amplio uso que se hace del fenómeno en el siglo XVII, resulta casi extraño que a la decadencia que esperaríamos del mismo en el siguiente siglo responda, contradiciéndola, una de sus manifestaciones más cualificadas, como es *La muestra de Gersaint*, de Antoine Watteau (1720. Berlín, Schloss Charlottenburg, **II. 218**), a la que aludíamos más arriba. Pintado para ser colgado sobre la puerta de la galería de arte de un marchante amigo, los veintiocho cuadros que aparecen esbozados en el interior del lienzo han sido leídos por Daniel Arasse⁵⁰ como un programa de las intenciones del pintor, a la vez que como un análisis de los modos de mirar el arte. Así, en el lado izquierdo un hombre anima a una mujer, cuya mirada se fija en un retrato de Luis XIV que están desembalando, a que entre en la galería. A la derecha, la marchante está mostrando un objeto de pequeño formato a tres personajes, que lo observan de lejos. Pero es en el centro, donde el marchante, quizás retrato del propio Gersaint, enseña un gran cuadro ovalado a dos clientes que lo contemplan de cerca y con mucho interés, donde se concentra el carácter de mirada ejemplar que el pintor quiere defender. Parece ser esta actitud de decidida entrega a la contemplación la que quiere enaltecer Watteau, la actitud del que, por ansia de disfrute con lo que se ofrece a su mirada, llega a colocarse tan cerca que, al percibir la materia pictórica y el cuidado del acabado, pierde de vista el conjunto de lo representado.

De esta época puede también citarse el lienzo en el que Pannini pinta la colección del cardenal Colonna. El siglo XIX verá el relevo de los protagonistas, pasando éstos a ser las colecciones públicas, como el Louvre, retratado por Hubert Robert, o la National Gallery, por Mackenzie (1837, Londres, Victoria and Albert Museum), tarea que también realizan Degas o Vouillard.



218. Antoine Watteau. *La muestra de Gersaint*. 1720. Berlín, Schloss Charlottenburg.

⁴⁹ *Ibid*, p. 191.

⁵⁰ Arasse, *Op.cit.* p.229-31



- Cuadros ocultos en cuadros (a oscuras, de espaldas, tapados).

Paradójicamente, la ocultación de una parte de una obra cuya razón de ser es mostrar puede dotar a esa zona, siempre que se consiga subrayar dramáticamente su ausencia, de una relevancia que no tendría de hacerse presente. Puede servir de ejemplo paradigmático el famoso mecanismo que pone en marcha Georges Perec al excluir la letra E en su novela *La Desaparición*, escrita dentro de los parámetros del grupo de escritura experimental *Oulipo*. Esta ausencia se ve modificada en su traducción desde el francés en que fue originalmente escrito a otras lenguas, alterando la letra excluida en función de las características de cada idioma (de modo que en castellano se decidió que fuera la A, que como la E en el francés se trata de la letra más utilizada). Hay, sin embargo una diferencia esencial que subraya de un modo intraducible la gravedad de la ausencia de algo en principio tan elemental como una simple letra: Perec, afectado profundamente a lo largo de su vida por la pérdida de sus seres queridos, tenía conocimientos de hebreo, y sabía que, en esa lengua, la vocal E hace referencia a “principio, esencia vital”, con lo que la ausencia de esa letra deviene, así, en una carencia que va más lejos de la desaparición de un mero fonema.

De modo paralelo, junto a los cuadros simulados que se incluyen como parte de un conjunto pintado para que el espectador, al ver su contenido, lo ponga en relación con la totalidad del cuadro, ya sea a modo de complemento, ya de contraste, como si se tratara de sabores dentro de un mismo plato que se presentan por separado para que sea el comensal el que los administre, se dan también en ocasiones casos en los que el contenido del cuadro inserto no se muestra. Así, no está ahí puesto pese a no verse, como ocurría con las tablas internas de los retablos cerrados (cuya etimología remite a *retro*, detrás, y *tabula*, tabla), sino precisamente para no ser visto. Esta aparente contradicción da lugar a un variado y fascinante repertorio de formas de aprovechar la curiosidad generada en el espectador por la promesa que está ante sus ojos. Desviar la atención de quien contempla un lienzo hacia un punto donde ocurre algo que reclama la atención de los personajes pintados es uno de esos modos. Invitado a mirar el cuadro, crece en el espectador una extraña insatisfacción, producto de sentir que se le oculta una parte de aquello que debería resultarle visible, y de que los propios personajes pintados sí puedan acceder a lo que a él le está vedado. En la cultura cristiana es modelo paradigmático de esta inducción a la mirada, de esa inquieta curiosidad que no puede satisfacerse, el pasaje del Nuevo Testamento (Juan 8, 6) que “pinta” a Jesús escribiendo algo - única vez que lo hace en los Evangelios- sobre la arena, mientras es sometido a capciosas preguntas por los fariseos, sin que el evangelista aclare el misterioso contenido de lo escrito, que se pierde así para siempre.

Un primer modo de buscar este efecto es mostrar notoriamente enmarcado algo en lo que cualquier cosa que se deposite aparecerá claramente ocultada. Sandro Botticelli deja ver en *La Piedad* (1495. Milán, Museo Poldi Pezzoli, **II. 219**) una de esas ventanas que sólo muestran un hueco negro. La disposición piramidal de las figuras en esta obra de la última etapa de su autor se ve rematada y compensada por el hueco rectangular ubicado en el muro tras ellas, similar a un simbólico cuadro negro colgado, donde inmediatamente introducirán el cadáver del Salvador, a cuya muerte el mundo físico ha respondido rasgando el cielo y convulsionando la tierra con terremotos, de modo



219. S.Botticelli. *La Piedad*. 1495.
Milán, Museo Poldi Pezzoli.



que no es extraño que Botticelli convierta ese hueco oscuro en un agujero entrópico, destinado a engullir la totalidad de lo pintado.

En una obra tardía del pintor veneciano Paolo Veronese, *Moisés salvado de las aguas del Nilo* (Museo del Prado, **II. 220**), realizada hacia 1580 podemos comprobar cómo un pintor juega a mostrar para ocultar, y cómo, al hacerlo, hace algo más que un juego. En la diagonal del cuadro, y punto de partida de las dos líneas ascendentes que constituyen los árboles, aparece una tela desplegada, sostenida por una de las damas del faraón, hacia la que ésta dirige su mirada tanto como hacia el niño recién rescatado en el Nilo. Ese niño, Moisés, prefigura a otro Niño, Cristo, con lo que de un salvado se pasa a un Salvador. La pierna del bebé, firmemente anclada en la diagonal, apunta hacia la cara de la princesa, ataviada como una dama veneciana, y se continúa por el árbol ascendente de la diagonal, como también Moisés es ascendente de Cristo. Esa ascendencia, esa continuidad, está reforzada por un pliegue de la tela vacía que casi enmarca al niño, y en el que la secuencia se hace inmediatamente presente. En efecto, la dama sostiene la tela como para mostrarla. Aún está vacía, pero la amplitud con la que la enseña, el lugar privilegiado que ocupa en el cuadro y el carácter de figura premonitoria de Cristo que sobrevuela todo el cuadro, hace pensar en la similitud del gesto de la dama y la de la Verónica, que sujeta y muestra al espectador la efigie de Aquél al que Moisés anuncia. La expectativa que crea el pintor al mostrar algo doblemente enmarcado- el conjunto del cuadro, primero, una zona retaceada en su seno y enmarcada para recalcar su condición de cuadro en el cuadro, después,- encuentra una contradicción que no puede ser casual cuando el contenido de esa zona pintada y doblemente subrayada está vacía, oculta o ilegible.



220. Paolo Veronese. *Moisés salvado de las aguas del Nilo*. 1580. Madrid, Prado.

Similar efecto de curiosidad suscita todo soporte virgen dispuesto para ser pintado y presentado dentro del conjunto del cuadro de manera que el espectador pueda percibirlo. El lienzo que se dispone a iniciar el pintor retratado de espaldas en la *Alegoría de la Pintura* de Vermeer sólo está oculto por el tiempo, ninguna otra cosa parece impedirnos su contemplación. Al mirar el conjunto del cuadro de Vermeer, ya concluido, en su sala del Kunsthistorisches Museum de Viena, distinguimos dentro de él un cuadro a medias (y, por tanto, no lo vemos) y eternamente esperamos que el Vermeer de espaldas lo termine (y así podamos disfrutarlo). El pintor no nos deja observar su obra, como no nos permite reconocer su rostro oculto, que contiene el cerebro artífice del cuadro. Podríamos decir que en ese cerebro, el cuadro está ya pintado, e, incluso que esa doble ocultación equipara o asimila los dos términos hurtados. Ver el cuadro sería conocer a Vermeer, pero éste promete mantener el misterio para siempre.

En el contexto barroco, todo cuadro “retratado” en blanco o sin contenido lleva implícita una reflexión sobre la Idea. Este es el caso del *Autorretrato* de Poussin (**II. 221**) del Museo del Louvre (1650), donde aparece ante tres lienzos enmarcados. Uno de ellos está aún vacío, sin figuras y con sólo una inscripción, un segundo, pintado pero mostrado sólo parcialmente y un tercero apenas visible. El misterioso autorretrato





fue producto de una petición de Paul Freart de Chantelou, amigo y protector del pintor, quien deseaba un retrato de Poussin. Éste, dado que no consideraba que entonces hubiera en Roma, donde residía, ningún buen retratista, decidió atender a la petición pintándose a sí mismo⁵¹. Al hacerlo, se coloca con solemne postura ante los tres cuadros enmarcados y el oscuro dintel de una puerta, a modo de eco y contrapeso de ellos, insertándose así en un universo de geometría y pintura que constituye toda una declaración de principios.

En el lado izquierdo del lienzo aparece, detrás de Poussin, semitapado, el único cuadro enmarcado con un contenido legible, que muestra a una mujer con una diadema en cuyo centro figura dibujado un ojo, hacia la que se dirigen dos manos. Giovanni Pietro Bellori, teórico italiano contemporáneo y amigo del pintor interpretó sin atisbo de duda esta mujer coronada como una alegoría de la pintura, y las manos “*que la abrazan, es decir, la de esta pintura y la amistad, a quien va dirigido el retrato*”,⁵² como un símbolo del aprecio de Poussin por Chantelou. Esta sutil referencia a la pintura y la amistad está casi tapada por otro cuadro, ya preparado y aún vacío, a excepción de una larga inscripción: EFFIGIES NICOLA POISSINUS ANDELYENSIS PICTORIS ANNO AETATIS 56. ROMA ANNO IUBILEI 1650.



221. Poussin. *Autorretrato*. 1650.
París, Museo del Louvre.

Este lienzo es emblema, de acuerdo con el criterio formulado algo más de medio siglo antes por otro tratadista, Giovanni Paolo Lomazzo, en la “*Idea dell’tempio della pittura*”, del “*disegno interno*” o “*concetto*”⁵³ que precede a su materialización en el cuadro, asunto en el que los pintores manieristas y barrocos insisten, destacando que la importancia de este elemento intelectual no es menor en el arte que en la poesía, como recalca el hecho de que ante él aparezca Poussin sosteniendo un libro. Victor Stoichita ha señalado⁵⁴ que esa inscripción, la firma “*Retrato de Nicolás Poussin de Les Andelys a la edad de 56 años, (pintado) en Roma durante el Año Jubilar de 1656*”, no es ni una decoración, ni la firma del cuadro entero (y en el que está retratado Poussin), sino más bien la rúbrica que culmina el contenido del cuadro en blanco colocado tras el pintor. Por ello, “*el tema del cuadro es “la teoría”, no el “acto” de la representación*”⁵⁵, y el cuadro que va a entregar, identificador de la altura de su arte, es el que tiene tras sí, depositario de la idea. Pero, vacío como está, en definitiva no lo es, porque el verdadero cuadro es lo que hay delante, es decir, la realidad.

Junto a la generación en el espectador del deseo de contemplar, el éxito del engaño está íntimamente asociado a la eficacia con la que se tiende la trampa. Un conocido pasaje de la Historia Natural de Cayo Plinio Segundo nos narra que, en el contexto de una competición entre pintores, Parrasio expuso una cortina

⁵¹ Arasse. D, *op. cit.*, p.326.

⁵² Cit. por Stoichita, V, *Breve historia de la sombra*, p.104.

⁵³ Schneider, N, *The portrait*, p.109.

⁵⁴ Stoichita, V, *op.cit.*, p.105.

⁵⁵ *Ibid*, p, 105.





222a. Tiziano. *Retrato del arzobispo Filippo Archinto*. 1554-6. Nueva York, Metropolitan Museum.



222b. Tiziano. *Retrato del arzobispo Filippo Archinto*. 1554-6. Filadelfia, Col. J.G. Johnson.

pintada con tal verismo que Zeuxis, lleno de orgullo por el juicio de los pájaros- pues había pintado unas frutas con las que había engañado a las aves, que se acercaban a picotearlas- pidió retirar la tela para poder ver el cuadro; después de darse cuenta de su error concedió la victoria a su oponente, diciéndole: “yo engañé a los pájaros, pero he sido engañado por ti”⁵⁶. Con ello, reconocía que Parrasio, al ser Zeuxis un pintor, había logrado un triunfo mayor. Ciertamente, en parte el artificio se impone al estar Zeuxis encelado por la competencia con Parrasio, pero si éste puede engañarle es por el verismo con el que pinta la tela. Del mismo modo, una parte de estos ocultamientos deben su eficacia a compaginar la inercia de la seducción generada por el cuadro con la autenticidad de lo ocultado, para así conseguir el efecto deseado.

Podemos encontrar una curiosa aplicación, casi literal, de este mítico lugar común de la historia del arte a partir de un cuadro expuesto en el Metropolitan Museum de Nueva York. Se trata del *Retrato del arzobispo Filippo Archinto* (**Il. 222a**), datado por los especialistas entre 1554 y 1556, y atribuido a Tiziano por buena parte de ellos (Morassi, Berenson), si bien otros, como Palucchini, lo consideran obra de taller o de Girolamo de Tiziano (Zarnowsky). Betts, por el contrario, lo cree una copia⁵⁷. Lo peculiar es la naturaleza de su supuesto original. Éste sería el cuadro que se encuentra en la colección J.G. Johnson de Filadelfia (**Il. 222b**), en el que una traslúcida cortina de gasa, en lugar de limitarse, como en tantas ocasiones, a jugar un discreto papel en un lado del cuadro, recordando el lateral de un inconcluso “proyecto de marco”, avanza aquí temerariamente ¡cubriendo el cuadro!, de modo que la mitad de la figura del arzobispo, y particularmente la casi totalidad de su rostro, nos es ocultada y, con ello, sume al espectador en una zozobra única.

Podríamos manejar dos posibles explicaciones al “robo” del retrato en el cuadro. Palucchini considera⁵⁸ que el velo indicaría un retrato “post mortem”, realizado a partir del original “desvelado” de Nueva York. Archinto falleció el 21 de junio de 1559, de lo cual deduce una fecha de realización de la pintura inmediatamente posterior. Hay que recordar que Tiziano ya había pintado retratos de fallecidos (es el caso de los de

⁵⁶ Plinio, *Historia Natural*, libro XXXV.

⁵⁷ Valcanover, Francesco, *Tiziano, la obra pictórica completa*. Noguer- Rizzoli Editores. Barcelona, 1971, p.126.

⁵⁸ *Ibid.*





Isabel de Portugal, sola, y en compañía de su esposo, el emperador Carlos, ambos en el Prado), sin recurrir a este peculiar modo de “fraude” al espectador. Con todo, velar la efigie podría ser, efectivamente, un refinado método por parte del pintor- cercano a la setentena y que ese año de 1559 veía fallecer a su hermano mayor Francesco-, de referirse a la fugacidad que el tiempo impone no sólo a la vida de los mortales, sino, también, a la conservación de su memoria. Contrariamente, Betts, que ya vimos que lo considera el original, sostiene la fecha de 1558-9.⁵⁹ Parece posible que, en tal caso, el cuadro fuera realizado en vida del modelo, y que el misterioso velo “ocultara” una intención particular. Una circunstancia personal del retratado podría estar aquí haciendo acto de presencia. Archinto, que había sido arzobispo de Milán, se encontraba en Venecia como consecuencia de circunstancias que le habían llevado al exilio, con la consiguiente fractura vital. Reducido por ello a ser sólo parte de lo que fue, en el cuadro parece asomarse tras la cortina mostrando un sólo ojo, lo suficiente para vernos, pero no para que nosotros podamos verle a él, con su media vida dejada atrás en el camino. Así, vivo todavía ante nosotros, pero convertido en fantasma exiliado, se hurta a nuestra mirada.

El ámbito del final del Renacimiento conoce algunos casos en los que un cuadro entero, cuidadosamente construido, parece estar ahí no sólo para que lo veamos, sino también para tapar otro cuadro, apenas entrevisto tras el conjunto protagonista. En éste “cuadro ocultado” intuimos detalles que lo convierten no sólo en parte importante para el significado de la obra visible, sino de trascendencia superior a lo mostrado por éste. Algo de esto parece ocurrir en el retrato de Lorenzo Lotto que conocemos como *Hombre joven ante una cortina blanca* (c. 1506-08. Viena, Kunsthistorisches Museum, **II. 223**). En el lienzo, junto a la penetrante caracterización del personaje, que contribuye a hacer de su autor el verdadero inventor del retrato psicológico del Renacimiento, resulta memorable el inusual contraste entre el traje y gorro negros del protagonista con la tela clara que se encuentra tras él. Parte de lo primero descansa en la presencia, común en los cuadros de Lotto, de acertijos y enigmáticos jeroglíficos, misteriosas alusiones a la particular personalidad de cada retratado. Y este rasgo se concreta aquí en lo segundo. En efecto, a la intrigante tela clara se añade una zigzagueante banda verde a cuya izquierda, tras la cortina, advertimos la llama encendida de una lámpara de aceite, quizás velada alusión al pasaje de Juan, I 5: “*Y la Luz brillará en las tinieblas*”.⁶⁰ Pero, dada la buscada opacidad del detalle, acuerdo escondido entre pintor y comitente, igualmente podría ser una referencia al episodio de las vírgenes prudentes (Mt 25, 1-13), lo que convertiría al conjunto, por ese discreto pero eficaz detalle escondido “tras el cuadro”, en un *memento mori*.



223. Lorenzo Lotto. *Hombre joven ante una cortina blanca*. c. 1506-08. Viena, Kunsthistorisches Museum.

Más impactante aún resulta el recurso en *Los Embajadores* (1533. Londres, National Gallery, **II. 224**), obra maestra de Hans Holbein, con un efecto que se magnifica por el tamaño y la riqueza del cuadro “antepuesto” al diminuto “verdadero cuadro”. Adelantemos que desde el título hay ya un equívoco: es, efectivamente, un retrato doble, pero lo que rodea a los retratados, lo que está “ante ellos” y lo que se halla

⁵⁹ *Ibid.*

⁶⁰ Schneider, N, *The portrait*, p.67.





“tras ellos” es tan importante o más que los personajes. Veámoslos: de frente, imponentes en su dimensión real dentro de un cuadro de 200x200 cm, Jean de Dinteville, de 29 años (según aparece en la vaina de su puñal), embajador de Francisco I de Francia en la convulsa corte de Enrique VIII, y su amigo Georges de Selve, obispo de Lavaur, que contaba a la sazón con 25 años de edad (el libro sobre el que apoya su brazo así lo indica), traspasan el tiempo hasta nosotros sostenidos por el genio de Holbein. Entre ellos, un estante nos muestra, en su nivel superior, sobre un tapete oriental, instrumentos de observación y medición del firmamento y, en la repisa inferior, un globo terráqueo, un laúd de once cuerdas y un estuche de flautas en el que faltan dos. A sus pies, la célebre representación anamórfica de un cráneo humano, considerada tradicionalmente no sólo una soberbia demostración de habilidad técnica, sino una manera cifrada de escorar el significado del cuadro hacia un “*memento mori*”, suposición que aparecería reforzada por detalles como la cuerda rota del laúd, o la calavera de la insignia del sombrero de De Dinteville.



224. Hans Holbein. *Los Embajadores*. 1533.
Londres, National Gallery.

El historiador de la ciencia John North,⁶¹ considera esta interpretación poco sutil, al no tener en cuenta al resto de los objetos del cuadro. De hecho, hace que la significación del conjunto del cuadro pivote sobre su elemento más oculto, el Cristo de plata que aparece tras el cuadro, es decir, tras la cortina verde que hace las veces de telón casi completo a espaldas de los dos protagonistas, y que se descorre sólo en el extremo izquierdo, dejando entrever al misterioso crucificado.

Frente a la falta de acuerdo de los especialistas que habían examinado los datos que muestran los instrumentos de las repisas⁶², lo que había hecho suponer que de esas informaciones contradictorias sólo podía concluirse que Holbein deseaba dar a entender la confusión de los tiempos en que se desarrolla la ejecución del cuadro- en medio

de la Europa dividida por la Reforma, un Enrique VIII excomulgado estaba a punto de convertirse en cabeza de la cismática iglesia de Inglaterra-, North demuestra que los instrumentos científicos no presentan datos contrapuestos, sino que proporcionan una información unitaria y coherente. Si se busca la posición idónea para la contemplación de la anamorfosis del cráneo,⁶³ de modo que recupere la forma y tamaño coherentes con el resto de lo representado en el cuadro, se ve que esa línea está en un ángulo de 27 grados por debajo de la horizontal. Este número, 27°, que estructura buena parte de los elementos del conjunto del cuadro, es tres elevado al cubo, referencia a la Santísima Trinidad, y edad media de los dos modelos.

⁶¹ North, John, *The Ambassadors secret*, Hambledon and London, 2002.

⁶² Para un estudio detallado, véase *Holbein's Ambassadors*, de Susan Foister, Ashok Roy y Martin Wyld, The National Gallery Company, Londres, 1998.

⁶³ El inventor de la anamorfosis fue François Niceron. (Cf. Brusantin, M, op.cit, p. 87.)





De la interpretación de los datos de los instrumentos científicos, North concluye que indican que estamos contemplando algo sucedido en Londres, a las cuatro de la tarde del 11 de abril de 1533, cuando el sol se hallaba en un ángulo de 27°. El Viernes Santo de 1533 cayó en ese día, y las cuatro de la tarde era la conclusión de la hora que siguió a la muerte de Cristo. Dado que, según la tradición, Éste tenía 33 años cuando fue crucificado, el cuadro, de 1533, está hecho justo un milenio y medio después de Su muerte, un año en el que, en medio de las terribles convulsiones teológicas y bélicas que amenazaban a la Europa del momento, algunos esperaban que finalizara el mundo, después de la segunda venida del Mesías.

Insistiremos en un último detalle de este cuadro donde todo parece estar dispuesto para dirigir la atención a lo que casi no se ve: la representación anamórfica del cráneo en su parte inferior obliga al espectador que quiera reconstruirlo a mirar el cuadro oblicuamente, desde el borde inferior izquierdo, a los pies del Cristo que muestra el telón verde del fondo, descorrido sólo en ese extremo para dejarlo ver. Le será así inevitable perder momentáneamente de vista el conjunto, como si no fuera posible contemplar simultáneamente la vida y lo que le pone fin, y como si el único modo de poder mirar a la muerte de frente fuera a los pies del Crucificado. Con ello, recalca Holbein lo escondidamente presente que están en la vida de los hombres la Muerte que le pone fin y, al mismo tiempo, la salvación que supone la Cruz. Y junto a esa eficaz y dinámica reflexión moral, el cráneo (en alemán “*hohles*”, hueco, y “*Gebein*”, hueso) es aquí duplicación de la firma del pintor que aparece en el suelo en sombra, bajo el crucifijo: *Johannes Holbein pingebat 1533*, con un pretérito imperfecto latino que recalca la fugacidad y lo inconcluso.

Este camino del cuadro velado y ocultado, desarrollado en el tránsito del Renacimiento al Barroco, vio radicalizada su propuesta con el cuadro vuelto de espaldas, exacto equivalente visual de la misteriosa escritura de Cristo. Encontramos una temprana muestra de esto en un cuadro de Frans Floris de 1556, pintado para el Gremio de Pintores de Amberes y actualmente en Amberes (II. 225), que muestra a un pintor, quizás el propio Floris, trabajando en una tabla, de la que sólo vemos su parte trasera, colocada en su caballete. Arroja luz sobre el contenido de la misteriosa tabla vuelta la presencia a los pies del pintor de un improbable y simbólico buey, que lo identifica sin margen de dudas como San Lucas, patrón de los pintores. Dado que se representa siempre a San Lucas pintando a la Virgen con el Niño, la posición de pintor y caballete junto a este hecho suponen que, como el pintor mira hacia el espectador, ellos están con nosotros, o en nuestro lugar. No sabemos hasta qué punto Floris es consciente de esta aporía, pero lo cierto es que plantea plenamente un dilema que será propio del gusto barroco: si es San Lucas está pintando a la Virgen, que ocupa el lugar en el que se ubica el espectador, de modo que o éste es la Virgen o el pintor no es San Lucas, silogismo bicornuto que ha hecho que Leo Steinberg lo señale como antecesor de *Las Meninas*.⁶⁴



225. Frans Floris. *San Lucas pintando a la Virgen*. 1556. Amberes, Koninklijk Museum.

En este punto, nuevamente hemos de volver al cuadro de Velázquez. Jonathan Brown⁶⁵ enumera los posibles contenidos con los que se ha especulado que estuvieran pintados en el lienzo colocado ante el

⁶⁴ Steinberg, L. *Las Meninas de Velázquez*, en *Otras Meninas*, p.94.

⁶⁵ Brown, J. *Sobre el significado de Las Meninas*. (*Otras Meninas*), p.68-70.





pintor. Tres son las respuestas que se han barajado: la primera, iniciada por Palomino, es que el pintor está ante un nuevo retrato del rey y la reina; la segunda, que retrata a la infanta y a sus acompañantes; la tercera, que aparece por primera vez en el Catálogo del Prado de 1819, es que está pintando precisamente “*Las Meninas*”. Relacionando el motivo del cuadro con su intencionalidad, y reivindicando la libertad del pintor a la hora de disponer los elementos de su cuadro respecto a las precisiones de la perspectiva indicadas por algunos autores, se decanta por la última explicación, argumentando, más llevado por un deseo que por lo que parece indicar el cuadro, que

*“si el lienzo que hay delante de Velázquez fuera realmente Las Meninas, tendríamos ante nosotros un soberbio concetto que profundizaría el significado de la pintura: el rey y la reina serían testigos en la creación de la propia obra de arte que declara la nobleza conferida por ellos mismos sobre el arte de la pintura.”*⁶⁶

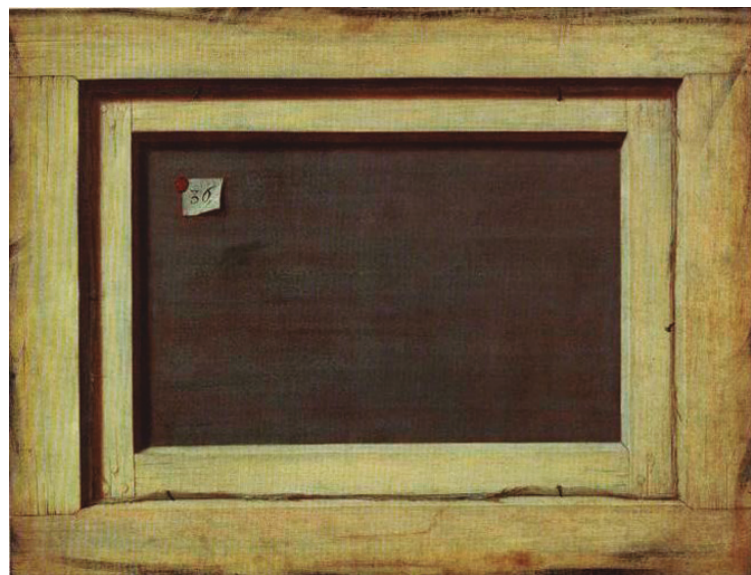
Para poder afrontar el reto, el rey, pintor aficionado que había recibido clases de Maino, habría conocido el objetivo reivindicativo del cuadro, lo que quedaría corroborado por la cruz que, según Palomino, el rey mandó pintar poco después de su muerte en el pecho del retrato del pintor.

Por su parte, para Chastel, dos son las ocultaciones en torno a las que gira, equilibrándolo, el lienzo de *Las Meninas*:

*“de un lado, la del espacio del rey y la reina, ante la tela, hacia el que todos los personajes dirigen su mirada, y que aparece solamente -reflejado- en el espejo del fondo, y, por otro lado, la del cuadro vuelto, sobre el que el pintor está trabajando, y que nadie verá jamás.”*⁶⁷

Hemos visto que el espejo, más que probablemente, lo que refleja es precisamente una parte del lienzo oculto, y que el mayor misterio residiría paradójicamente en lo que está ante el cuadro, en un caso de ocultación (semejante al que encontrábamos en Floris) por parte de un cuadro no tanto de algo contenido en él, sino colocado fuera, delante suyo.⁶⁸

Señalábamos en el anterior epígrafe que, tras la plena conciencia del carácter reflexivo, implícito en la presencia de un cuadro visto dentro de otro cuadro, se desemboca, como producto de un crecimiento invasivo, en la colonización o usurpación del segundo por el primero. Coherentemente, no será extraño que la inteligencia barroca tenga previsto el mismo destino para el cuadro oculto. Tampoco sorprenderá que la suma de negaciones que esto implica- una realidad pintada que no aparece contiene en su interior un lienzo ocupando todo el encuadre y que, de espaldas, no se muestra- no podía sino dar lugar a una especie



226. C.N. Gijsbrechts. *Reverso de un cuadro* 1670.
Copenhague, Statens Museum for Kunst.

⁶⁶ *Ibid*, p. 81

⁶⁷ Chastel, A. *Le tableau dans le tableau, en Fables, Formes, Figures*, Tomo II, p. 147.

⁶⁸ Arasse, D, *op.cit*, p. 110.





con un sólo ejemplar. El destino tenía reservado para Cornalis Norbertus Gijsbrechts la autoría de esta *rara avis*: *Reverso de un cuadro* (1670. Copenhagen, Statens Museum for Kunst, **II. 226**) muestra en su superficie pintada lo que el título indica, de modo que *semeja* por delante lo que *es* por detrás.

En él aparecen - un tanto al modo de Joseph Albers- los rectángulos concéntricos correspondientes al marco y al bastidor del cuadro, que contienen apenas nada en su interior: el envés de la tela, y en él un cartelito blanco con un número, como si se tratara de un cuadro destinado a la venta o a una subasta. Este lienzo intrigante parece en principio muy moderno, y estaríamos tentados de relacionarlo con los cuadros “en blanco” o “en negro” de Malevitch, pero es de naturaleza enteramente distinta. Malevitch declara caminar en pos del abismo y hacia la nada⁶⁹, y si su ocurrencia es apreciada es por verse en ella un reflejo del nihilismo contemporáneo. Por el contrario, éste es un cuadro como el gusto de su época, “lleno”, según se aprecia en el cuidado de las calidades de la textura de la tela y el papel, en el “interior” del cuadro, y de la madera, en su “marco”. Al respecto de este aparente *oxímoron*, indica Victor Stoichita:

*“Esto no quiere decir que sobre la tela no haya nada,. Al contrario. Este cuadro es una tela en estado de prelienzo. No se trata de una tela en espera de que se le pinte encima alguna cosa. Sobre la tela existe ya una representación, existe ya una imagen. El lienzo es ya un cuadro. El tema de este cuadro es el cuadro como objeto. Lo que el espectador ve es una pintura”.*⁷⁰

¿Sería, pues, un *capriccio* o un divertimento, que buscara sencillamente inducir al espectador no tanto a que contemple el cuadro, sino a que no lo haga y le dé la vuelta, con lo que se trataría de una variación, en negativo, del sempiterno tema del engaño de Parrasio.? De ser así, como debió de ocurrir con su mítico modelo, aquello en lo que se basa la eficacia del engaño, es decir, la cercanía y casi identidad de lo representado respecto al plano o superficie real del cuadro (haciendo apenas necesario el engaño al ojo), se convertiría también en su talón de Aquiles: la atención del espectador, agarrada al vuelo con fuerza, una vez pasada la sorpresa de la ocurrencia, se liberaría pronto, debido a que la argucia del engaño sostendría un contenido, como lo representado en el cuadro, demasiado poco profundo. No lo considera así Stoichita:

“Esta imagen es nada y todo al mismo tiempo. Nada, puesto que engendra la siguiente duda: ¿dónde está la imagen?. Todo, puesto que se autocontiene totalmente”.

El cuadro tematizaría, pues, con plena conciencia un “elogio de la Nada”, en línea con los tratados sobre la Nada de sus contemporáneos Martinus Schoockius, Joannes Passerat y Carolus Bovillus, que se refieren a la consistencia y entidad de la Nada como “negación de una cosa” (retomando la línea de la Teología negativa), y en paralelo a los estudios de Pascal sobre el vacío a los que nos referíamos más arriba.

Hemos visto que, al igual que el pintor puede ocultar el cuadro poniéndolo de espaldas, también puede hacerlo mostrándolo de frente y en blanco. Del mismo modo, puede recurrir a dos extremos para ocultar un elemento de su cuadro, tapando lo que ya no desea que se vea, o mostrándolo con descaro en medio de su cuadro. Así, como sucede en el cuento de Edgar Allan Poe *La carta robada*, (1844), lo que se desea hacer pasar desapercibido está óptimamente oculto mientras se expone a la vista de todos entre otros semejantes que lo camuflen. Nos serviremos de un ejemplo de un cuadro oculto dentro del cuadro señalado por Stoichita⁷¹, quizá de modo discutible, pero en cualquier caso, muy sugerente. Se fija perspicazmente este autor en que, en el centro de la *Adoración de los Magos* (1444, Ginebra, Musée d’Art et d’Histoire, **II. 227**), de Konrad Witz, aparece una peculiar sombra de la Virgen con el Niño. Las paredes sobre las que se

⁶⁹ Éste declarará “*Navegad tras de mi estela hacia el abismo*”, (cit, Azara, Pedro, *De la fealdad del arte moderno*. Editorial Anagrama. Barcelona, 1990, p. 142.)

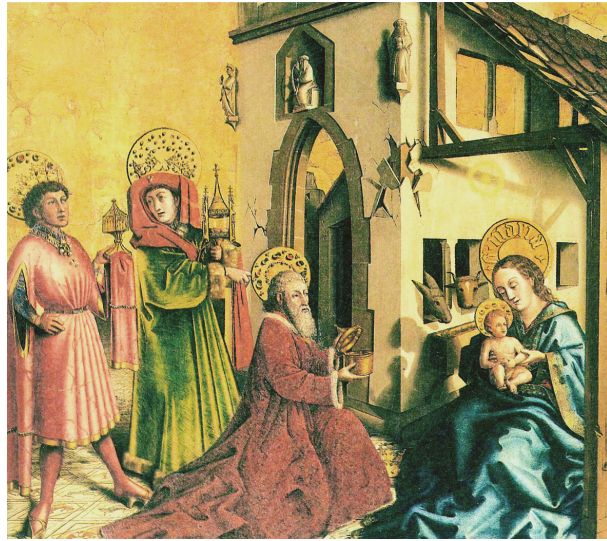
⁷⁰ V.I. Stoichita, *La invención del cuadro*. Ed. Cátedra, Madrid, 2011. p. 452-3.

⁷¹ V.I. Stoichita, *V. Breve historia de la sombra*, p. 86-9.





proyecta esta sombra son oblicuas al Plano del Cuadro, haciendo que la silueta de la cabeza del Niño resulte alterada, de modo que mientras Éste da la espalda a la real figura que le ofrece la mirra, símbolo de su futuro destino sacrificial, la sombra de Su cabeza parece mirar al oferente y aceptar el regalo y su destino. Witz se sirve así de la posición evidente y central del detalle de la sombra, colocada a la vista de todos, para hacer pasar suficientemente desapercibida la premonición de la futura Pasión, que da sentido al Nacimiento, sin que enturbie en un primer momento la alegría que la Encarnación merece. Pero, por si el contenido teológico del cuadro quedara excesivamente camuflado, paralelamente Witz representa encima de la Virgen la estrella que ha guiado a los Magos, de modo que se superpone a la sombra de un madero horizontal del establo, prefigurando igualmente al madero sobre el que se clavarán las manos de Cristo en la Crucifixión. Mirados por separado, ambos detalles resultan apenas evidentes. Sin estridencias, la presencia repetida confirma la sospecha de que un cuadro premonitorio se muestra sordamente a la vista de quien contempla la estampa feliz.



227. Konrad Witz *Adoración de los Magos*. 1444.
Ginebra, Musée d'Art et d'Histoire.

Otras veces, las más, el pintor oculta tapando. La historia de este recurso ocupa más que el de la pintura superviviente a las correcciones, la pintura final que vemos en los museos. En algunos casos aparecen *pentimenti* que añaden ecos cinéticos a los cuadros, como ocurre en el famoso caso de las patas de los caballos de Velázquez. Pero otros van más lejos, constituyendo fantasmagorías que completan, aún ocultas, el sentido del cuadro. Este podría ser el caso del lienzo de Rembrandt *Dama con una rosa* (1662-1665. Nueva York, Metropolitan Museum of Art, **II. 228**). Para adentrarnos en él necesitamos hacer una indagación entre detectivesca y luctuosa. Rembrandt hace íntimos todos los temas que toca, por la intensidad con la que los trata. La mujer del retrato viste el tipo de ropa exótica frecuente en sus retratos finales, realizados a personas próximas, familiares y amigos. Tras ella, que mira melancólicamente a una rosa colocada casi en el centro del cuadro, se intuye parte de un lienzo en la penumbra. Mirada, flor, luz y cuadro oculto dotan a la imagen de ese misterio característico del pintor holandés, dejando una pregunta en el aire. El análisis radiológico ha revelado, cerca de la mano izquierda de la mujer, la presencia de la cabeza de un niño, luego tapada. Se ignora la razón de esta enmienda. Pudo ser por la muerte de éste durante la ejecución del retrato; o, quizás, el fallecimiento se produjo poco después, decidiéndose Rembrandt a cubrirla, reelaborando partes del cuadro. Sin duda el gesto de la cara ha dado paso a la hipnótica desolación que muestra ahora. Probablemente, la flor ocupa como puede el hueco del niño. Y el fantasma de su efigie borrada ha ido a parar al cuadro de la pared, incompleto, inaccesible y opaco.

Un caso especial de contenidos escondidos es el de los textos incluidos en cuadros, nuevo matiz semejante al modelo evangélico citado. Al respecto y referido especialmente a las cartas de los cuadros holandeses ha señalado con perspicacia Alpers que

“Los cuadros de personas leyendo o escribiendo cartas tienen algo de extraño y poco prometedor. Parecería que el pintor está invadiendo el espacio del escritor con poca esperanza de poder competir. Y también considerar la pintura de una carta como representación de un texto tiene algo de evasivo, ya que nunca se permite al espectador del cuadro leer sus palabras. Pero es precisamente esa cualidad evasiva la que





*hace interesante esos cuadros. (...) Las cartas son normalmente objeto de atención dentro del cuadro, pero nosotros no vemos su contenido (...). Pese a toda la atención visual requerida, un contenido esencial permanece inaccesible, encerrado en la intimidad de la concentración del lector, o el escritor, en la carta”.*⁷²

Es natural la aparición de correspondencia en el arte holandés, dado el nivel de alfabetización de Holanda (en la época, el más alto de Europa), las grandes extensiones que alcanzaba su imperio de ultramar, y el muy celebrado y apreciado perfeccionamiento del correo en la época. Normalmente, la presencia de cartas en cuadros va asociada a una temática amorosa, pero lo que traslucen los protagonistas que las leen o escriben no es pasión. En su lugar, lo que el espectador ve es atención visual hacia una superficie que el personaje mira, lo que genera la curiosidad del contemplador que, viendo todo el cuadro, que el pintor ha pintado con ese fin de ser dado a la vista, no puede acceder a lo que el pintor le veta, el último reducto del universo pintado donde parecen vivir las figuras del lienzo.

La confirmación de ese paralelismo visual y pictórico entre superficies con imágenes y superficies con escritura (muy lógica, por otra parte, en una época en la que se concede una extraordinaria importancia a la caligrafía), la encontramos en *Dama leyendo una carta*, de Gabriel Metsu (Colección Beit, Bart, **II. 20**), todo un catálogo de miradas o de superficies con contenidos susceptibles de ser mirados, que se convierte en la apoteosis de la promesa de mostrar, para finalmente escamotear todo lo prometido. Esto se logra con una explicación mínima al espectador de los contenidos que en esa superficie se guardan..., o se reservan para uso exclusivo de los personajes que viven en el mundo de la pintura: la dama lee con atención una carta, hurtada al espectador, como también ocurre con lo que refleja el espejo. Éste, inclinado, sólo muestra lo mínimo para que lo leamos como espejo, sin explotar en absoluto sus posibilidades como

reflejo de la estancia pintada y de lo que hay fuera de ella, que permanecen sin expresar. Igualmente ocurre con la ventana de la izquierda y con el cuadro tapado, cuya cortina descorre la doncella sólo para verla ella, no para mostrárnoslo a nosotros, espectadores. Y, en el colmo del desprecio - o del aprecio, en la medida de que el cuadro explota al máximo nuestro deseo de entrar en el lienzo y acceder a la información que se nos promete, para luego negársenos-, se nos impide ver la cara de la doncella vuelta de espaldas, a la que hasta el perro puede acceder. Todas esas imágenes prometidas, y hurtadas al espectador, son traducciones visuales de la carencia que flota sobre la lectora de la carta por la ausencia de quien la ha escrito.



228. Rembrandt *Dama con una rosa*. 1662.
Nueva York, Metropolitan Museum of Art.

riesgo de dispersión de la atención a la que siempre está expuesto el cuadro dentro del cuadro. La mirada es así inducida a desplazarse por la superficie del lienzo, adentrándose moderadamente en algunas partes, viéndose rechazada por la opacidad de otras, sin quedar anclada a nada ni separándose nunca del recorrido sabiamente diseñado por el pintor, leyendo de un punto a otro el contenido del cuadro y volviendo

⁷² Alpers, S, *op. cit.*, p.263.





finalmente al punto de partida, para repetir el paseo o cambiar de trayectoria, en una circularidad que casa muy bien con la precisión con la que se encauza la atención del espectador en el arte barroco.

Un penúltimo modo de hurtar la información en los cuadros desemboca ya fuera de la individualidad del mismo. En efecto, los cuadros pareados delante-detrás, que comparten algo más que un soporte, están dispuestos de manera que sea imposible reparar simultáneamente en ambas caras, pese a que, normalmente, la intención del autor los ha querido en esa situación siamesa como evidencia de su recíproca necesidad. Pero este mutuo requerimiento convive con la inevitable exclusividad con la que se muestra cada cara al espectador, como una velada analogía de la imposibilidad de fijar la mirada en una realidad y, al tiempo, en otra circunstancia sólo ligeramente solapada tras ella. De este modo, ambas imágenes son, con mayor o menor literalidad, algo semejante al producto de un espejo: cada una es el reflejo de la otra en un mundo distinto y peculiar: se necesitan, ninguna puede existir por separado, y no se las puede contemplar simultáneamente.



229a. H. Memling. *Retrato de una novia*. Nueva York, Metropolitan Museum.

Parece lógico que se trate de un fenómeno procedente en los retablos, cuyas tablas laterales presentan ambas caras pintadas, de modo que lo que muestran es diferente si las alas están cerradas, tapando el panel central, o si, abiertas, acompañan a éste. Junto a esa realidad, también resulta inmediato que lo que muestran dos tablas contiguas pueden mostrarlo las dos caras de una misma tabla. De hecho, se ha barajado que tablas separadas, como *Retrato de una novia* (Nueva York, Metropolitan Museum of Art) y *Dos caballos y un mono* (Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen), de Hans Memling tuvieron inicialmente una disposición a espaldas una de otra. **(II. 229 a y b)**



229b. H. Memling. *Dos caballos y un mono*. Rotterdam, M. Boymans.

Por ello, no es sorprendente que un pintor tan dado a los dípticos como Memling use frecuentemente el reverso de los cuadros como complemento para las imágenes contenidas en la parte delantera.

En ocasiones, se trata de los escudos de armas, blasones familiares o emblemas del retratado; otras veces, de alusiones de carácter simbólico (así ocurre en las dos tablas de la National Gallery de Londres, que muestran a San Juan Bautista y San Lorenzo por una cara, y grupos de grullas por la otra); finalmente, de retratos con bodegones con referencias simbólicas detrás. Así en 1490 pinta en la parte trasera del *Retrato de un joven orante* (Madrid, Museo Thyssen- Bornemisza) un florero de mayólica sobre una mesa cubierta por un tapete **(II. 230 a y b)**. Friedländer⁷³ supone que, a su vez, pudo inicialmente formar un díptico con una Virgen con el Niño, hoy perdida, aunque, en opinión de Till-Holger Borchert⁷⁴ esto es poco probable

⁷³ Faggin, G.T, *Memling*, p. 110.

⁷⁴ Borchert, Till-Holger (Dir), *Los retratos de Memling. Contextos de la exposición permanente* del Museo Thyssen- Bor-





230a. H. Memling. *Retrato de un joven orante*. Madrid, Museo Thyssen.

porque, de ser así, el hombre habría estado colocado a la “derecha heráldica”, es decir, a la izquierda del espectador, incumpliendo las reglas el decoro del siglo XV. El hombre sí ocupa esa posición en los dípticos conyugales y en los trípticos devotos que muestran a marido y mujer. Por ello, más bien formaría parte de un tríptico del que se han perdido tanto el panel central como la hoja lateral, con el retrato de su esposa.



230b. H. Memling. *Florero de mayólica*. Madrid, Museo Thyssen.

El jarrón está ornamentado por el monograma en

griego del nombre de Cristo, y contiene lirios blancos, írides y aquileas, flores todas ellas usadas por van der Goes en el panel central del Tríptico Portinari, y que poseen connotaciones marianas: el “*lilium candidum*” es el símbolo de la castidad y de la Inmaculada Concepción de la Virgen; el íride, una variante de lirio remite a la condición de María como Reina de los Cielos, y la aquilea, flor apreciada por su poder para curar heridas, es una referencia al Espíritu Santo, que cubre con su sombra a María tras su consentimiento al anuncio del arcángel Gabriel⁷⁵. Colocado en la parte trasera del retrato, el sentido del florero, que Pächt⁷⁶ considera precursor del florero independiente desarrollado en Flandes en el siglo XVI, sólo puede ser referido al comitente, de modo que tiene así un carácter de ofrenda que éste dirige a María, en el que las flores son “*integumenta simbólica*”, envolturas simbólicas. En esta línea, V.I. Stoichita⁷⁷ ha señalado la presencia del bodegón en el *re-verso* de un cuadro de temática convencional (en este caso, un retrato) como paso previo y necesario al desembarco de la *naturaleza muerta* en el *verso* del mismo, ya convertido en motivo capaz de justificar una imagen por sí sola. Así, este hijo escondido, oculto tras su progenitor, adquirirá con el advenimiento del Barroco carta de naturaleza, irguiéndose como género independiente-

La relación especular entre la cara anterior y posterior de la tabla, que en el caso del cuadro del Museo Thyssen es, sobre todo, un anhelo piadoso, adquiere un carácter más exacto y premonitorio en el *Díptico Carondelet*, de Jan Gossaert, llamado Mabuse (1517. Museo del Louvre, **II. 231**), donde el reverso del retrato del ala izquierda muestra un cráneo ligeramente inclinado hacia atrás, con la mandíbula desplazada, acentuando el efecto dramático, bajo un cartel con la inscripción “*Facile contemnitis omnia qui se semper cogitat moriturum. Hieronymus. 1517.*” (“Fácilmente desprecia todas las cosas quien nunca olvida que va a morir”),⁷⁸ de modo que, puestos en relación ambos lados, se trata de dos retratos de la misma persona, uno presente y otro, inevitable y futuro.

nemisza. Ludion, Madrid, 2008, p.175.

⁷⁵ Impelluso, Lucia. *La naturaleza y sus símbolos*, Electa-Mondadori. Barcelona, 2003, p.96.

⁷⁶ Till-Holger Borchert, *op. cit.*, p.175..

⁷⁷ V. I. Stoichita *La invención de cuadro*, p.52-54.

⁷⁸ Procedente de las *Epistolae* (53, 11, 3) de San Jerónimo. Cit en Schneider, N, *op. cit.*, p. 77.





231. Jan Gossaert. *Díptico Carondelet*. 1517. Paris, Louvre.



232. Maestro de Basilea. *Retrato de Hieronymus Tschekkenhürlein*, 1487. Basilea, Museo de Arte.

Una variación, cercana en el tema al ejemplo anterior, se presenta en dípticos en los que, a diferencia de muchos de los casos contemplados antes, el espectador sí ve toda la información necesaria, y es el personaje que “vive” dentro del cuadro, y con el que está llamado a empatizar, el que no lo hace. El *Retrato de Hieronymus Tschekkenhürlein*, que se encuentra en el Museo de Arte de Basilea, obra realizada hacia 1487 por un desconocido Maestro de Basilea (Il. 232), forma parte de un díptico que es un *memento mori*, donde el joven, cegado en su pasión, ofrece a una supuesta muchacha una flor, recibida por ella con evidente agrado, sin que el doncel se percate de que se trata de la Muerte. Con su complementario, el primer cuadro, similar a tantos otros retratos renacentistas rebosantes de confianza en la condición del hombre dueño de su destino- piénsese, por ejemplo, en la similitud de su gesto con el autorretrato de Durero del Museo de Prado, inmediatamente posterior en el tiempo a éste-, se ve repentinamente golpeada por la Parca, acechante justo un instante más allá del protector marco que le rodea.

De este modo, la disposición de los cuadros produce dos extraños efectos especulares. En primer lugar, el segundo cuadro es como un espejo del primero, una presentación simultánea del retratado en dos diferentes momentos del tiempo. Pero, en segundo lugar, ocurre algo más dramáticamente existencial para la conciencia del espectador. Como le ocurre al personaje retratado, también el espectador, ocupado en contemplar la tragedia ajena, ignora su destino inevitable, semejanza que hace que en esta segunda mirada el espejo no esté ya donde la bisagra que separa las dos tablas, sino entre el retratado y el espectador, que descubre en el joven suizo del siglo XV su retrato, y que le aguarda así el mismo destino que a aquél.

Un último apunte para finalizar el tema de la ocultación del cuadro. Teniendo en cuenta que uno de los supremos motores de la pintura es el ansia de continuidad en el tiempo, es decir, la supervivencia de la humilde obra creada frente a la caducidad de su orgulloso creador, la mayor patología posible para un cuadro es la desaparición. Si del cuadro desaparecido sobrevive una foto, puede considerarse que su analogía con el efímero destino de los hombres que crean los cuadros es un paradójico triunfo en el fracaso. La aspiración clásica del artista a la igualdad de su arte con la naturaleza, a la creación de un ser que compartiera *status* con su creador, fracasada en vida, se hace posible en la muerte, que no sólo iguala, como es común decir, a los hombres, sino, también, a los hombres y sus cuadros desaparecidos. Y, en algunos casos, la pintura fallecida merece *planctos* cercanos a los dedicados a sus autores. Piénsese, como muestra, en los doloridos lamentos proferidos por los especialistas ante un ectoplasma, la fotografía en blanco y negro de *La educación de Pan*, unánimemente considerada la obra maestra de Luca Signorelli, depositada en el



Friedrich Kaiser Museum de Berlín (museo, por cierto ya inexistente que sólo conserva la fantasmagórica propiedad de las obras que estuvieron depositadas en él y ya desaparecidas), y completamente destruida por los bombardeos aliados en los instantes finales de la Segunda Guerra Mundial.

- Cuadros que son memoria e invención. Cuadros que recogen otros cuadros que el autor nunca vio.

Pero parece que la muerte no implica necesariamente el fin para algunos cuadros privilegiados, o, más exactamente para algunos temas privilegiados que dieron lugar a cuadros famosos. Mantenido el recuerdo del brillo de su forma por la tradición de otra arte que los tradujo a su lenguaje, sus fantasmas así congelados pueden recibir un nuevo cuerpo por el arte de un nuevo pintor.

Pocos casos hay tan famosos de esta actividad resucitadora como la que ejecuta Botticelli pintando en 1495 *La Calumnia* (Florencia, Uffici), a partir de la traducción latina de Guarino de la precisa descripción ecfrástica que hace Luciano de Samosata del perdido cuadro de Apeles. El tema había sido propuesto por Alberti como prototipo de “invención” que permitía pintar una buena *storia*⁷⁹, y Botticelli fue el primero en recoger el guante, lo que le permitía optar a ser considerado un nuevo Apeles. El Apeles original había pintado a un joven suplicando al cielo mientras era arrastrado por la Calumnia, a la que la Envidia, acompañada por la Impostura y la Perfidia presentaba ante el rey Midas, juez con orejas de burro que era aconsejado por la Ignorancia y la Sospecha, mientras el Remordimiento y la Verdad se vuelven desalentados ante lo que sucede. A ello añade Botticelli (II. 233) una suntuosa decoración arquitectónica enteramente de su invención, en la que presenta nada menos que setenta y ocho motivos decorativos, todos ellos esculturas o bajorrelieves pintados en el cuadro, con temas extraídos del *Antiguo* o *Nuevo Testamento*. De ellos, son reconocibles sesenta y cuatro,⁸⁰ aunque en muchos casos es sumamente problemático establecer una relación o sentido claros de esos temas secundarios respecto al tema central del cuadro. Incluso se ha barajado la posibilidad de que no haya tal relación y de que el pintor sólo buscaba hacer una demostración de la capacidad de su taller.

Frente a ello, S. Meltzoff⁸¹ ha propuesto un programa coherente y preciso, que estaría presidido o unificado por el propósito de instar a Pedro de Médicis a que hiciera frente a Savonarola y apoyase la poesía y pintura modernas. Lo cierto es que el propio Botticelli, sea por temor o por conversión real, acabó destruyendo alguno de sus cuadros considerado inmoral por el incendiario monje. De modo definitivo, no hay modo de saber realmente el sentido de las decoraciones, que, planificado probablemente con mucho cuidado, se perdió casi



233. S.Botticelli. *La Calumnia*. 1495. Florencia, Uffici.

⁷⁹ Cfr. Arasse, D, *op. cit.*, p.159.

⁸⁰ Cfr. Mandel, G, *Botticelli*, p.105.

⁸¹ Cfr. Arasse, D, *op. cit.*, p. 160.



inmediatamente. De entre ellas resulta particularmente interesante destacar el de una de las identificadas, que representa la familia del centauro, realizada esta vez según una pintura de Zeuxis descrita por Luciano, lo que nos coloca ante una doble resurrección, producto ambas de descripciones *ecfrásticas* de Luciano de Samosata: la del perdido cuadro de Apeles y, dentro de ella, la de la pintura, igualmente desaparecida, de su competidor Zeuxis, reproducida en un bajorrelieve.

De modo similar, Tiziano pinta por encargo de Alfonso d'Este de Ferrara *La fiesta de Venus*, lienzo que el veneciano realiza a partir de la descripción *ecfrástica* del cuadro Erotes, “Los amores”, cuyo autor, caso de haber existido realmente la obra, se ignora, y que aparece en el sexto capítulo de la obra “*Eikones*”, “*Imágenes*”, del autor del siglo III d. C. Filostrato.⁸² El cuadro (II. 234), además de competir con los demás del *Camerino de Alabastro* del duque, debía suplir la invisible obra maestra y superar la hermosa descripción de Filostrato. En la Galería de los Uffici de Florencia se conserva el dibujo preparatorio que realizó Fra Bartolomeo, a quien se le había encomendado inicialmente el encargo, para esta traducción visual de la descripción del cuadro perdido. Es interesante ver cómo, frente a la posición central que ocupa Venus en su boceto, en el cuadro de Tiziano es lateral, traduciendo así la imprecisa ubicación y visibilidad, a la sombra de una gruta, que le asigna Filostrato. Y ahí mantiene Rubens a la diosa en su copia-interpretación del cuadro del pintor italiano.

Es especialmente desafiante la complicación de traducir en términos visuales la referencia olfativa que indica el texto al aroma a manzana que flota (golpea, dice la traducción italiana que usó Tiziano) en el cuadro. Ese modo de integrar en éste el olor del fruto lo convierte en una conjunción de llamadas sensoriales, lo que ha hecho que V. Stoichita se haya referido a la presencia en el lienzo de una inusual “*retórica de la plurisensorialidad*”.⁸³



234. Tiziano *La fiesta de Venus o “Los Amores”*.
1518. Madrid, Museo del Prado.

c. Bajorrelieves en cuadros

El cuadro contenido en el cuadro basa su encanto, su misterio y su riesgo en la suerte de eco especular que halla dentro de sí el soporte que lo contiene. Es, pues, una especie de clonación reducida del objeto real, que percibe el espectador en el interior de ese mismo objeto. Hecha la salvedad de la diferencia de soportes y texturas, cuando lo contenido en un cuadro es un dibujo, al tratarse igualmente de una imagen plana, se mantiene casi plenamente ese efecto de resonancia. Sensación de duplicación que rebaja su nitidez si es un bajorrelieve lo que se representa en el espacio retaceado del cuadro, pues si bien aquel comparte con la pintura los problemas de simulación del espacio y del bulto, representados bajo la apariencia de un punto de vista, también exhibe, obviamente, cuestiones de volumen propias de la escultura, que reducen

⁸² Stoichita, V. *Cómo saborear un cuadro*, p.58.

⁸³ *Ibid*, p.72.





235. S.Botticelli. *La historia de Lucrecia*. 1500, Boston, Isabelle Stewart Gardner Museum.

ese efecto mimético con el plano pintado que lo contiene. Pero, a cambio de esa pérdida de semejanza, el bajorrelieve añade al cuadro el encanto de una diversidad contenida, cercana y familiar, cualidades que sirvieron para que pronto la pintura los viera como soportes figurados capaces de contener contenidos narrativos complementarios a la escena principal en igual o mayor medida que los cuadros insertos. El estilo y la temática de esos bajorrelieves pintados están íntimamente vinculados a los criterios y ejemplos arquitectónicos de los que parten, de modo que podemos señalar dos líneas en su uso temprano.

En Italia, probablemente, sus modelos son tanto literarios y estéticos como arquitectónicos propiamente dichos. Recordemos que Virgilio, al pintar en la *Eneida* la llegada del héroe troyano Eneas a Cartago indica que éste ve esculpidas en el mármol de un templo (el fondo de su cuadro) escenas de esa guerra y, entre ellas, su propia imagen. Con el desarrollo del interés y la admiración por el mundo clásico, una nueva mirada rescata en los frisos y las decoraciones de los edificios romanos supervivientes tras la Edad Media el prestigio de la Antigüedad, y los esfuerzos por recuperar ese perdido brillo se valen de esos ejemplos, recuperación que se dio primero como proyecto que se ensaya en imágenes, para sólo después encontrar su replica arquitectónica.

Los trabajos de Brunelleschi para el desarrollo de la perspectiva matemática se producen en paralelo a la recuperación de las formas y los estilos clásicos, indagaciones y búsquedas que se plasman en precisas representaciones del espacio en los bajorrelieves de Ghiberti y Donatello, amigo de aquél. La destacada presencia de bajorrelieves en edificios florentinos (piénsese en el conocido ejemplo de las puertas del Baptisterio de Florencia), ponen ante los ojos de los pintores toscanos la evidencia de que, del mismo modo que los muros destacados de los edificios son usados con fines ornamentales y conmemorativos, ellos también pueden recurrir a bajorrelieves pintados- cuadros en el cuadro “realizados”, por tanto, en un material aparentemente distinto de la pintura- en las paredes paralelas al Plano del Cuadro, colocadas en los fondos de sus escenarios como lugar idóneo donde depositar narraciones de sucesos que guardan diferentes relaciones con la acción principal.

Esta fusión de los propósitos de recuperación arqueológica, de reivindicación del esplendor político perdido, y de ensayo del bajorrelieve como marco donde colocar escenas complementarias, se aprecia especialmente en frescos que narran acontecimientos desarrollados ante imposibles arcos de triunfo romanos, como *Santiago ante Herodes*, de Mantegna (1451, Padua, Capilla Ovetari), *La matanza de los inocentes*, dentro de las historias de la vida de María, de Guirlandaio (1486, aprox. Florencia, Santa María





Novella), o en *La conturbación de Moisés. El castigo de los rebeldes* (1481), uno de los frescos de Botticelli para la capilla Sixtina, en los que se alternan las esculturas con inscripciones alusivas.

Es precisamente Botticelli quien explota más a fondo las posibilidades narrativas del recurso. Dos de los cuadros donde lo hace integran la serie sobre historias de mujeres ilustres, en los que los grupos de figuras están dispuestos como para una representación teatral, sobre un escenario en cuyo fondo diversos bajorrelieves completan la narración, conteniendo escenas alusivas o momentos cronológicamente anteriores o posteriores a la misma. Así, en *La historia de Lucrecia* (1500, Boston, Isabelle Stewart Gardner Museum, **II. 235**), sobre base literaria de Livio y Valerio Máximo,⁸⁴ se simultanean los diversos episodios de la narración, enmarcados por medio de los huecos que dibuja la arquitectura, y alusiones bíblicas o de la historia de Roma, confiadas a frisos con bajorrelieves que decoran las construcciones. De este modo, muestra, bajo el arquitrabe del edificio de la izquierda, a Lucrecia intentando resistir frente a las demandas de Sexto, hijo de Tarquino el Soberbio, y sobre ellos, el friso representa en paralelo la historia de Judith. Al tiempo, en el extremo derecho de la composición, el pintor toscano continúa la narración con la escena del suicidio de la heroína, enmarcada esta vez por un arco de medio punto, sobre el cual la arquitectura muestra un nuevo friso, con la empresa de Horacio Cocles. Concluyendo la narración, en el centro del cuadro, Bruto presenta a los soldados el cuerpo de la suicida, incitándoles a la rebelión, y Botticelli recurre nuevamente a bajorrelieves, colocados esta vez en el arco de triunfo del centro del cuadro, para continuar presentándonos historias paralelas, ahora de sublevaciones romanas, como las de Curcio y Mucio Escévola.



Similar *tour de force*, aunque más por el repertorio acumulado que por la precisa sucesión de tiempos y alusiones, representa el protagonismo confiado a los relieves y esculturas que decoran el escenario donde ambienta *La calumnia* (1495, Florencia, Uffizi, **II. 233**), a la que hacíamos referencia algo más arriba. En ella, algunos de los relieves decorativos de la arquitectura del fondo contienen escenas que reproducen trabajos anteriores del mismo Botticelli, como Judith y Holofernes o las historias de Nastagio degli Onesti, junto escenas mitológicas como centauromaquias, Hércules y Licas, Apolo y Dafne, la caída de los Titanes, Prometeo, Júpiter y Antíope, o Minerva con la cabeza de la Gorgona. Junto a ellos, y entremezclados, incorpora episodios históricos como los que representan la justicia de Trajano y hechos de Mucio Escévola, a los que se añaden escenas bíblicas como David y Goliath, o historias legendarias como san Jorge matando al dragón.⁸⁵ Se ha especulado que esta abrumadora serie de ornamentaciones responda a un preciso programa humanístico, si bien no debe excluirse la posibilidad de que todas o parte de ellas se hayan hecho presentes por tratarse de escenas que formaban parte del repertorio desarrollado por el taller del pintor y que estaban disponibles, lo que explicaría la yuxtaposición de temas sacados de la antigüedad clásica, el *Antiguo Testamento* y Boccaccio.

236. A. Mantegna. *La Circuncisión*. 1460. Florencia, Uffizi.

⁸⁴ Mandel, Gabriele, *op. cit.*, p.108.

⁸⁵ *Ibid*, p.105,





Los ejemplos muestran que, dada la ausencia de color y el carácter noble en el que se supone que están realizados los relieves incluidos en cuadros, la temática que se considera más adecuada para ellos es la de destacados hechos del mundo antiguo o episodios bíblicos. Por eso, no es extraño que también Mantegna, atento estudioso de la Antigüedad, haga un uso intencionado de los relieves insertos para utilizarlos a modo de citas bíblicas o prefiguraciones en *La Circuncisión* (Florencia, Uffici), cuadro integrado en el tríptico de *La Adoración de los Magos*, realizado por el pintor de Vicenza entre 1460 y 1470. Aquí, el espacio en el que transcurre la escena presenta una estructura simétrica a partir de una columna divisoria central, de modo similar al del *San Sebastián* del Louvre (II. 356), pero esa columna no fragmenta un paisaje colocado tras ella, sino que da lugar a dos arcos ciegos en un muro paralelo al Plano del Cuadro, con el que el pintor organiza una puesta en escena teatral. En ese fondo extraordinariamente rico, junto a pilares historiados adosados a la columna y rectángulos de supuestos mármoles empotrados en la pared-lisos cuadros de piedra en el cuadro-, Mantegna ha representado en los tímpanos de los arcos dos escenas. Éstas han hecho pensar que, si bien los gestos de los personajes parecen corresponder al título indicado, quizás el asunto podría referirse más bien a una “*Presentación en el Templo*”: en el lado izquierdo aparece un bajorrelieve figurado en piedra representando a “*Moisés mostrando las Tablas de la Ley*”, y a su derecha, otro con “*El sacrificio de Isaac*”, historias ambas que se consideran figuras o precedentes de la Presentación.⁸⁶

Ese gusto refinado, junto con su competente conocimiento del mundo antiguo, hacen que Mantegna también recurra a bajorrelieves simulados en la decoración de la *Cámara de Los Esposos*, donde, continuando el efecto de trampantojo del *Óculo* del techo, simula medallones en relieve enmarcados por guirnaldas sostenidas por *putti* con los bustos de Julio César, Augusto, Tiberio, Calígula, Claudio, Nerón, Galba y Otón. Igualmente se sirve de relieves figurados en los lunetos, con los que recrea el efecto de las medallas antiguas mostrando escenas mitológicas contra un fondo de supuesto mosaico, y llegando incluso a autorretratarse en el interior de uno de los grutescos simulados de escayola que decoran el conjunto.(II. 237)



237. A. Mantegna. *Autorretrato, Cámara de Los Esposos. Mantua.*

Frente a las influencias literarias y arqueológicas que explican muchos de los temas de los relieves que figuran en los cuadros del Renacimiento italiano, los fondos de los pintores flamencos coetáneos se sirven de referencias arquitectónicas directas en los que reproducen escenas bíblicas, sean episodios de la vida de Cristo o prefiguraciones del Salvador en el Antiguo Testamento. Como es lógico, esa arquitectura que aparecerá en los escenarios flamencos será gótica, al no disponer apenas de ejemplos clásicos presentes en forma de ruina, como en el caso italiano, ni tampoco cultivar una curiosidad por recuperar el perdido mundo antiguo.

La formidable condensación narrativa evidenciada por los capiteles románicos y góticos servirá de muestra sobre su capacidad como lugar privilegiado donde acumular dentro del cuadro que los exhibe toda suerte de referencias al asunto central. Semejante tesoro no iba a ser desaprovechado por Van Eyck, quien lo usa con exquisitez suma en la *Virgen del canciller Rolin* (II. 328). Ahí, bajo capiteles que muestran motivos de Caída - expulsión del Paraíso, Caín y Abel, la embriaguez de Noé-, en el umbral que separa el interior del exterior aparecen flores asociadas a la Virgen, vehículo de la salvación: rosas, írides y lirios.

⁵⁴⁶ Cirlot, Lourdes, *El Renacimiento*, Salvat Editores, Barcelona, 1985, p.324.





238. Tiziano *Retrato de mujer* ("La Schiavonna").
1510. Londres, National Gallery.

Quizás por lo que la escultura tiene de coincidente con el dibujo, en el tránsito del siglo XV al XVI, y a medida que los modos de la pintura se van haciendo más pictóricos, se produce una decadencia del recurso como meticuloso medio de incorporar al cuadro una secuencia en piedra que añada trabajosamente un complemento erudito o exegético a la escena principal. Rafael lo usa en los muros del espacio en el que ambienta *La Escuela de Atenas* (1510), pero reduciendo su función a meramente decorativa. Y cuando lo utiliza el juvenil Tiziano en su peculiar *Retrato de mujer* ("La Schiavonna"), de 1510 (Londres, National Gallery, **II. 238**), lo hace con fines ya muy diferentes. Renunciando al aporte narrativo que había sido la razón de ser de su presencia hasta aquí, Tiziano se sirve de él para hacer presentes en su retrato las connotaciones de grandeza y señorío implícitas a la piedra y al retrato de perfil. Teetze⁸⁷ ha relacionado este sorprendente retrato doble con el *Retrato de hombre* de la National Gallery de Washington, e incluso con el llamado "*Ariosto*" de Londres, todos unificados por el recurso de Tiziano en

aquellos años al antepecho de mármol figurado, que en el primer caso y en éste incluye un escalón.

En cierto sentido, el antepecho, del que poco más adelante nos ocuparemos por separado, es similar al soporte de un bajorrelieve, pero sin la decoración y la narración implícitas a éste último, lo que provoca en general una cierta sensación de vacío, similar al del cuadro sin pintar (o el papel en blanco) dentro del cuadro. Aquí, y excepcionalmente, Tiziano retrata en él a la protagonista desde otro ángulo. Mostrarla de perfil, y en "piedra", implica asociar su efigie a la dignidad de quienes en la Antigüedad habían sido merecedores -hombres prácticamente todos- de ese tipo de representación enaltecedora (como ocurría invariablemente en el caso de las monedas), relevancia que se suma a la que implica que sea doblemente retratada en un mismo cuadro. Este hecho habría que ponerlo en relación con los esfuerzos de pintores como Van Eyck o, más cercanamente a Vecellio, Giorgione, por emular o competir con la multiplicidad de vistas propia de la escultura de bulto redondo, recurriendo a recursos propios de la pintura. Si en los cuadros perdidos de ambos maestros se usaban espejos o superficies reflectantes que, dentro de la escena, mostraban diversas caras de una figura, aquí Tiziano recurre a la presentación del bajorrelieve dispuesto paralelamente al Plano del Cuadro para conseguir un cierto efecto poliédrico.

Cuando, cinco años después, Tiziano haga descansar a las dos figuras femeninas de *Amor sacro y amor profano* (Roma, Galería Borghese) sobre un sepulcro antiguo, el bajorrelieve que reproduce en él, plenamente visible por estar paralelo al Plano del Cuadro, es más un refinado complemento decorativo y erudito que una dotación narrativa o simbólica concreta para la misteriosa escena.

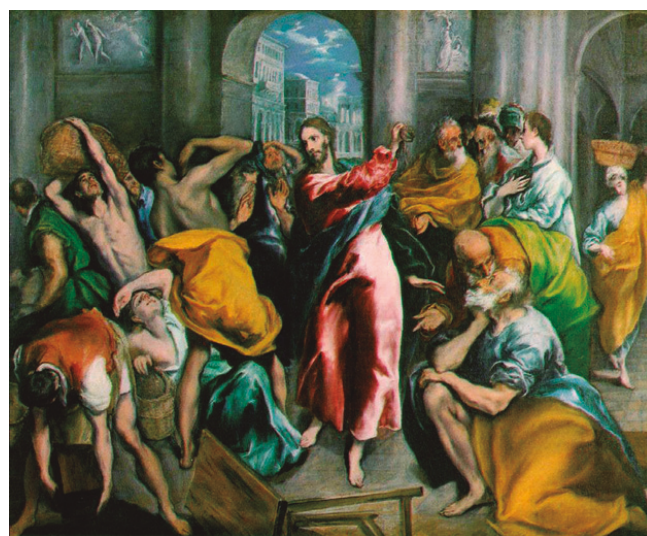
Y no es extraño que alguien como El Greco, en el que se unen resabios antiguos con gestos modernos, resucite efímeramente el fenómeno con funciones narrativas en su *Expulsión de los mercaderes del Templo* (1595-1605. Nueva York, Frick Collection, **II. 239**), colocando al fondo del cuadro, en la decoración, un bajorrelieve de la expulsión de Adán y Eva, que, convulsionado por los mismos vientos pictóricos que el resto del cuadro, sirve de prefiguración o eco de la violenta expulsión a la que asistimos en primer plano.

⁸⁷ Valcanover, Francesco, *Tiziano*, p.91.





En esa dirección de progresiva disminución del peso de la línea, paralela al desarrollo del carácter pictórico del cuadro, el siglo barroco reducirá la presencia de relieves en los cuadros hasta casi desterrarlos. Las servidumbres de delicadeza y cuidado que conlleva la ejecución de relieves insertos, unidas a las dificultades que suponen para la percepción del cuadro como un todo y el riesgo de fragmentarlo, hacen que casen mal con las nuevas necesidades del arte. Sólo alguien tan clasicista como Rubens, temprano coleccionista de antigüedades y en parte formado en Italia, los continúa utilizando, si bien de modo muy marginal dentro de su enorme producción. De manera similar al empleo que veíamos en Tiziano más arriba, Rubens se sirve, en su temprano *Entierro de Cristo* (1600, Roma, Galería Borghese), de bajorrelieves que decoran el sarcófago para demostrar su conocimiento del mundo antiguo y dotar al cuadro de un ornamento arqueológico. Mayor importancia parece tener la hornacina que corona el triángulo formado por las figuras que cortan el pelo de un adormilado Sansón desplomado, en *Sansón y Dalila* (hacia 1609, Londres, National Gallery, Il. 380). En ella parece contraponer la confianza que puede depositar un niño en su madre (similar a la de Cristo en la Virgen) frente a la traición que está cometiendo la muchacha, cuya mano sobre la hercúlea espalda casi habla de arrepentimiento.



239. El Greco. *Expulsión de los mercaderes del Templo*. 1595-1605. Nueva York, Frick Collection.

Caída en desuso la presencia de grandes frisos complementarios de la narración, la pintura barroca recurrirá al bajorrelieve en el interior de bodegones, pequeñas y refinadas citas o referencias simbólicas en monedas o medallones. Tal es el caso de la *Alegoría de la vanidad de la vida*, de Antonio de Pereda (hacia 1640, Viena, Kunsthistorisches Museum, Il. 240). En la línea de *El sueño del caballero*, es ésta también una vanitas (que, como aquella, más que una referencia a la caducidad de la vida del sujeto individual, podríamos considerarla como un plancto social por el Imperio perdido), pintada casi un siglo después de la muerte de Carlos V, en la que un ángel sujeta sobre un globo terráqueo un camafeo con un retrato del Emperador. Junto al reloj de arena se lee un lema demoledor: “*Nil omne*”, “Todo es una nada”. Los cráneos que cubren la mesa, la vela apagada, los viejos libros cerrados, todo nos habla de lo acabado, lo desaparecido, simbolizando la decadencia del poderío español que aún sin haberse decidido la Guerra de los Treinta Años ya se vislumbraba. Además de clave para la comprensión de la intención del cuadro, el tondo con el retrato establece la forma-el ritmo- que preside el cuadro entero: el círculo, lo redondo, lo que desde un punto central se ha desarrollado concluyendo en el mismo punto de la partida. Esa forma es reiterada por los cráneos, la pieza de armadura, el globo terráqueo, la esfera del reloj, la cabeza del ángel, una medalla, las monedas sobre la mesa y unos pequeños retratos.



240. Antonio de Pereda *Alegoría de la vanidad de la vida*. 1640. Viena, Kunsthistorisches Museum.



6. Planos - inscripciones.

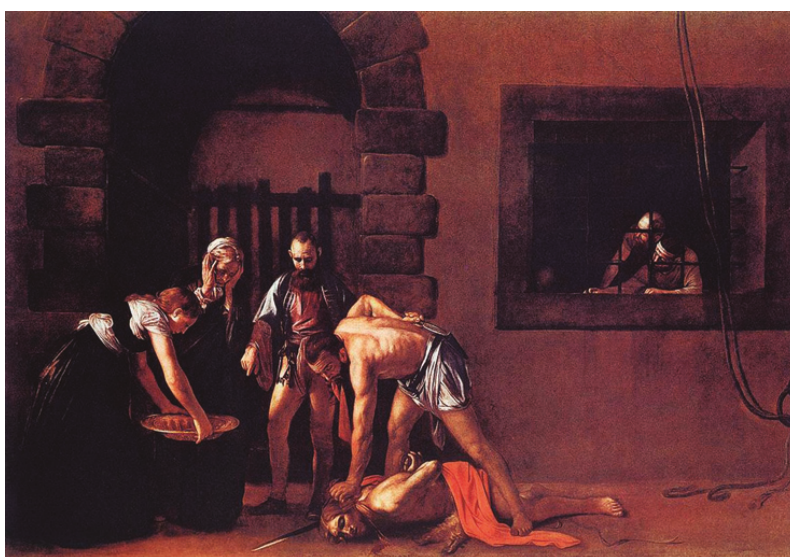
a- Con contenido.

En ocasiones, la superficie plana retaceada dentro del cuadro posee un contenido que no consiste en imágenes, sino en palabras. Esta aparición de palabras dentro de las imágenes se explica quizás como señal de la cercanía entre el trazo que dibuja y el que escribe- proximidad especialmente intensa en la cultura china-, acaso como inconsciente homenaje a la escritura a cuyo lado, a modo de ilustración, proliferó la pintura durante el medievo. Pero también puede explicarse como inesperada contradicción frente a la proclamada independencia de las artes plásticas frente al universal lenguaje verbal, inmediato signo distintivo de los seres humanos. Al hacerlo, se trata en ocasiones sólo de un complemento decorativo, un título o una firma, si bien otras veces constituye un elemento determinante no sólo para el sentido del cuadro, sino incluso para su forma. Tal como recuerda Julián Gállego,

*“El cuadro en el cuadro se impone a veces, por una necesidad claramente significativa: el estandarte, el blasón, la tarja, la cartela son elementos figurativos, auténticos objetos-cuadros en sí mismos considerados, pero que se colocan dentro de otros por necesidades de claridad, de identificación o de énfasis.”*⁸⁸

Los lugares en los que se presenta el texto pueden ser desde un ámbito indeterminado, como si estuviera flotando sobre el cuadro, o bien tratarse de un espacio físico integrante de la imagen, al que se ha encontrado una excusa para que forme parte de un todo verosímil, por improbable que éste sea. Van Eyck, preso de un discreto y elegante *horror vacui* bajomedieval, hace que en el borde del manto de María, en la Virgen del Canciller Rolin, se lea *Soy exaltada así como cedro del Libano* (Eclesiastés, XXIV, 17). Asimismo, las inscripciones pueden estar fuera del cuadro, depositadas en los marcos que los limitan y protegen, como es caso frecuente en el propio Van Eyck, que inscribe citas de *El Arte de amar* y de las *Metamorfosis* de Ovidio en el primitivo marco del Matrimonio Arnolfini.⁸⁹ Pero también pueden estar recogidas en ámbitos enmarcados que funcionan como verdaderos cuadros, yuxtapuestos en el cuadro con cualquier excusa, según sucede con el cartel sostenido por los angelotes sobre el paisaje tras una cortina descorrida en la *Cámara de los Esposos* de Mantegna en Mantua, o el que corona, sobrevolándola suspendido en el aire, la *Batalla de Alejandro* de Altdorfer (1529, Munich, Alte Pinacothek).

Las finalidades que persigue el texto son tan diversas como los modos como se presenta. En ocasiones consisten en sencillas referencias a la autoría (*“Johannes de eyck fuit hic”* inscribe Van Eyck en la pared, sobre el espejo convexo, en el retrato de los Arnolfini). Incluso aclaran alguna circunstancia de la ejecución del cuadro o la edad del pintor (*“He hecho esto según mi rostro. Tenía seis y veinte años de edad”*, señala Durero sobre el anagrama de su firma en la pared del fondo del autorretrato del Museo del Prado, **II.334**). Alguien tan poco dado a la



241. Caravaggio. *La decapitación de San Juan Bautista*. 1607-8.
La Valetta, Oratorio de San Giovanni Battista dei Cavalieri.

⁸⁸ Gállego, J, *op. cit.*, p.40.

⁸⁹ Cfr. Bozal, V. *Van Eyck*, p.65.

firma de sus cuadros como Velázquez plasma ésta en el delimitado cuadrado blanco de un papel plegado, emergente en medio de la vorágine de manchas marrones y grises que forman el traje del *Retrato de Felipe IV vestido de castaño y plata* (Londres, National Gallery), fórmula que repitió en el retrato del arzobispo Fernando de Valdés, hoy desaparecido y del que sólo se conserva un fragmento (Madrid, Patrimonio Nacional), que recoge precisamente la mano derecha del retratado sosteniendo el papel con la firma.

En ocasiones la firma no se limita a estar integrada en el cuadro, sino que, al modo de Johann Sebastian Bach firmando por medio de la introducción en la partitura de las notas equivalentes a su nombre en la notación alemana -si bemol, la, do, si⁹⁰. Así, en *La decapitación de San Juan Bautista* (1607-8. La Valetta, Oratorio de San Giovanni Battista dei Cavalieri), pintado en su etapa final en Malta, Caravaggio aprovecha el rojo de la sangre de un martirizado Bautista para firmar su cuadro, de modo premonitorio, trágico y existencial. (II.241)



241b. Mantegna. Cartela. Mantua, *Cámara de los Esposos*.

Otras veces se trata de inscripciones en las que la firma aparece combinada con la dedicatoria :

“Al ilustrísimo Ludovico, segundo marqués de Mantua, príncipe óptimo y de insuperada fe y a la ilustre Bárbara su esposa, gloria incomparable de las mujeres, su Andrea Mantegna, paduano, acabó la presente modesta obra en su honor en el año 1474”⁹¹, firmaba Mantegna en un cartel sujetado por un grupo de putti en la ya referida “Camera Picta”, luego llamada *Cámara de los Esposos*, en Mantua, dedicada a los Gonzaga con impostada humildad.(II.241b)

Pero lo más frecuente serán las alusiones referidas al tema del cuadro a cuya imagen acompañan, aclarándola u oscureciéndola. Los textos insertos pasan con ello a ocupar un estatus especial dentro

del cuadro, de modo que, sin estar plenamente integrados en la imagen, son necesario para el aspecto definitivo de la obra en la voluntad del autor. Así, frecuentemente, el propósito de las palabras en los cuadros es indicar un lema que completa la personalidad del retratado, proporcionando una puerta de acceso a la secreta intención de la imagen. Por continuar con Van Eyck, ávido de transmitir informaciones de todo tipo en sus cuadros, en ellos se hacen presentes lemas que van desde los apodos (*Thimoteos*) y lemas ajenos (*Leal Souvenir*), a los propios, como su *Als Ik (Ich) Can*, “Hasta donde pueda”, que figura, entre otros, en el *Tríptico de la Virgen de Dresde* (Gemäldegalerie). El lema es depósito de sugerentes contenidos (“*Aquí esto sin temor y de la muerte no he pavor*”, en el retrato de Moroni del *Duque de Alburquerque*, o de referencias misteriosas y cifradas. En un cuadro de Giorgione conservado en Richmond, antes Cook Collection, figura un lema que es casi el título del cuadro, incluido en él como un auténtico bocado, y sin el cual sería inexplicable: “*El ingenio no tiene valor sin hechos*”.

Mario Brusantin ha relacionado la presencia de lemas en la pintura de los siglos XVI y XVII con los Manuales de “*Empresas*”, el más famoso de los cuales fue el “*Dialogo delle imprese militare et amorose*”, de Paolo Giovio, publicado en 1551. Este autor italiano señala al respecto que:

“La “*Empresa*” no es otra cosa que la elección de un sujeto representado acompañado de un lema, no el

⁹⁰ Costumbre no excepcional, dada la equivalencia de las notas con letras en diversos idiomas, de modo que también lo hacen, entre otros, Schumann o Schostakovich.

⁹¹ Cfr. Cámara Muñoz, A. *Mantegna*, p. 35-6.

blasón de la familia, sino una creación individual con la que ataviarse y que “habla de nosotros”. Palabra e imagen no deben comentarse recíprocamente, sino tenderse como un arco hacia un significado oculto y buscado”.⁹²

Buscando una mezcla de privacidad, misterio y refinamiento, estas asociaciones de imagen y palabra aparecían normalmente redactadas en una lengua clásica o extranjera, y los motivos que identificaban vicariamente a los interesados solían ser los elementos naturales: tierra, agua, fuego y aire, acompañados por animales o por instrumentos mecánicos y astronómicos. Prosigue Brusantin:

“Imagen y lema no tienen que rebelarse de inmediato a la mirada (...). Se diferencia de los jeroglíficos, de las cifras, de los blasones, de las medallas y de las monedas que por una y otra cara son emblemas ciertos (monedas) y posibles (sellos). El término francés “divise” equivale a “empresa”.⁹³



242. H.Holbein. *Retrato del comerciante Georg Gisze*. 1532. Berlín, Staatliche Museum.

La familiaridad en el uso de estos conglomerados de palabra e imagen resultó extraordinariamente útil para enriquecer las posibilidades expresivas de pinturas y esculturas. En manos de un tejedor de historias en imágenes sagaz y profundo, el lema puede colorear decisivamente el contenido de un retrato. En el *Retrato de Georg Gisze* (1532. Berlín, Staatliche Museum, **II.242**), la abrumadora riqueza y perfección de los objetos del cuadro, rematado por un tapiz “a lo Holbein” permite a Hans Holbein, mostrar la vida cómodamente ordenada del protagonista, sobre cuya cabeza, en una hoja colocada en la pared, un dístico latino reza:

“Lo que aquí ves, esta imagen muestra los rasgos y la imagen de Georg/ así de vivo es su ojo, así es la forma de sus pómulos. En su año treinta y cuatro, el año del señor 1532”.

Sobre el tapiz, un jarrón de cristal veneciano sostiene unos claveles,- uno de los cuales se adelanta, refulgente, al centro del cuadro, rodeado por una masa de terciopelo negro-, así como romero, hisopo y una crucífera amarilla, alusiones al amor, la fidelidad, la pureza y la modestia.

Pero, a la vez que indicio de propósitos virtuosos, la fragilidad del cristal, la fugacidad de las flores, son una admonición. Y el propio cuadro se precipita, calladamente, a confirmarla: a la izquierda del cuello del próspero comerciante de Danzig, en de la pared de madera, con letras góticas adornadas con arabescos, leemos el lema de Gisze: “*No hay alegría sin preocupación*”, y debajo, cerca del borde inferior derecho del cuadro, la perspectiva del tapete empieza a hacer aguas. Los objetos parecen de pronto estar colocados sobre un plano inclinado, próximos a caerse, y, en el borde de la mesa, incómodamente triangular, una caja de estaño con monedas carece de apoyo, sosteniéndose prácticamente en el aire. Junto al lema,

⁹² Brusantin, M, *op. cit*, p. 62.

⁹³ *Ibid.*



una balanza desequilibrada es la confirmación del sutil secreto del cuadro: en medio del éxito, Gisze se recuerda a sí mismo, retratado en una “vanitas”, lo pasajero de los bienes y de los propósitos.

El texto también puede servir para clarificar la condición del protagonista (“*Da mihi elemosinam propter amorem Dei*”, figura en el cartel que sujeta el muchacho mendigo con el pie deformado al que retrata Ribera en el cuadro del Louvre). Otras veces, las inscripciones no completan la personalidad o el mundo de un retratado, sino que son de carácter más abstracto. Es el caso de los textos de las *vanitas*, alusivos a la fugacidad o a la muerte, reiteraciones que matizan una actitud ante un hecho obvio. Barthel Bruñís el Viejo incluye en una *vanitas* al reverso del retrato de Jane Loyse Tissier, (Otterlo, Rijksmuseum Kröller-Müller) los versos de Lucrecio “*Omnia morte cadunt / mors ultimalinia rerum*”, “Con la muerte todo termina, la muerte es confín de las cosas”; o, sin el empaque que proporciona el mundo latino, Roemer Visscher sentencia en un cesto de frutas, grabado en cobre en 1614, “*Vroech ripj, vroech tot*”, “pronto madura, pronto podrida”,⁹⁴ de modo que recoge el texto bíblico⁹⁵ en el que el profeta contempla la cesta de frutas como anuncio del fin.

Si bien la inscripción puede ser útil para iluminar el sentido de la imagen, y el pintor recurre normalmente a ella con esa finalidad, en ocasiones el contenido del texto es al tiempo evidente y obligatorio. Este es el caso de las palabras de salutación del Arcángel Gabriel a María, y de la respuesta afirmativa de Ésta en las anunciaciones. Entremezcladas con las figuras como flotantes letras doradas en las anunciaciones de Fra Angélico, e incluso en Botticelli, Van Eyck, resuelve el problema con intenciones de un mayor verismo, aumentando, paradójicamente, la dosis de artificio, en la Anunciación del Museo Thyssen de Madrid, donde convierte las figuras en estatuas pintadas y ubica el texto en el marco figurado. Avanzado el Renacimiento, cuando en 1520 pinta Tiziano la *Anunciación del Políptico Averoldi* en la Iglesia de los santos Nazzaro e Celso, evita dejar flotando en medio de su cuadro las palabras rituales recurriendo a un artificio “realista”, por el que pinta al Arcángel San Gabriel sosteniendo trabajosamente, en el momento de la Anunciación, un cartel con la conocida salutación AVE GRATIA PLENA. (Il.243)

Otras veces, las inscripciones, especialmente si se presentan en lengua latina, más que lemas o pies de página para la escena que ilustra el cuadro, son invocaciones que emite el cuadro mismo, como reflejo de la emoción que quiere inducir en quien lo contempla. En *La Piedad* de Giovanni Bellini de la Pinacoteca Brera (Milán), el parapeto en el que se apoya la mano inerte de Cristo, sostenido por la Virgen y San Juan, muestra la inscripción:

HAEC FERE QUUM GEMITUS TURGENTIA
LUMINA FROMANT/ BELLINI POTERAL FLERE
IOANNIS OPUS (Cuando estos ojos hinchados casi
emitirán gemidos, esta obra de Giovanni Bellini podrá
derramar lágrimas), fragmento de un himno tomado

243. Tiziano. *Anunciación del Políptico Averoldi*. 1520
Brescia, Iglesia de los santos Nazzaro y Celso.



⁹⁴ Cit. Schneider, N, *Naturaleza muerta*, p.121.

⁹⁵ Amós 8,1 y sig.





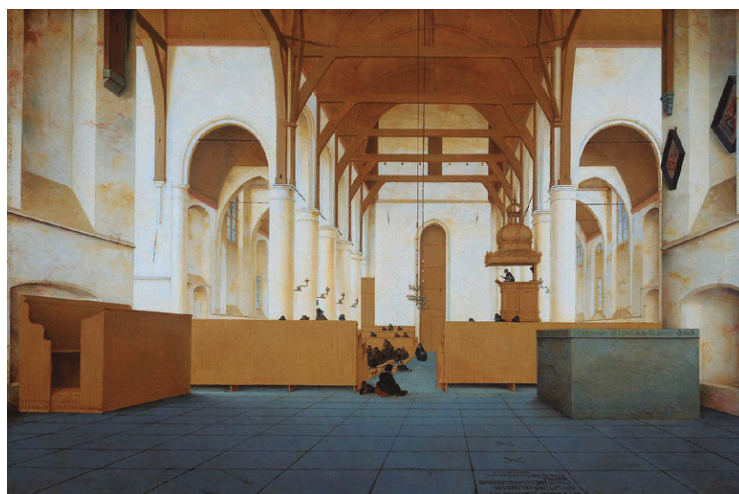
del primer libro de la Elegías, de Propertio,⁹⁶ lo que es indicio de la capacitación teológica del pintor. Y, en el mosaico que reviste con dorados el ábside tras la Virgen, en el tríptico de la veneciana Sante María dei Frari (**II.309**), figura la invocación latina

IANUA CERTA POLI DUC MENTEM DIRIGE VITAM: QUAE PERAGAM COMMISA TUAE
SINT OMNIA CURAE (Puerta segura del cielo, guía la mente, dirige la vida: que todo lo que yo haga esté confiado a tu cuidado).

Similar conmoción se hace presente, si bien en un ámbito meramente sentimental y humano, en el retrato de *Giovanna Tornabuoni*, de Domenico Ghirlandaio (1488. Madrid, Colección Thyssen, **II.115**), en cuyo fondo aparece, dentro de una cartela, un epitafio de Marcial que reza:

ARS UTINAM MORES ANIMANDUMQUE EFFIGERE POSSES PULCHRIOR IN TERRIS
NULLA TABELLA FORET, (¡Oh, Arte!, Si tú pudieras representar el comportamiento y el ánimo, no habría en la tierra una tabla más bella).⁹⁷

Svetlana Alpers ha señalado que “este fenómeno de que las palabras se hagan objeto visual tiene un sabor moderno”,⁹⁸ refiriéndose en especial al uso que de él hace el arte barroco en Holanda. Esta autora considera que la diferencia esencial en el uso de palabras en los universos italiano y holandés del XVII reside en que, mientras en Italia, “*los textos se producen antes y fuera de la imagen misma*”,⁹⁹ en Holanda, por medio las palabras, “*el mundo pintado, en lugar de invitar a nuevas interpretaciones, lleva su significado visiblemente escrito sobre su superficie*”. Quizás podría más bien hacerse una diferenciación semejante entre la mentalidad previa a la Reforma y la posterior. El mundo católico, continuando la mentalidad medieval, recurre a las palabras como elemento complementario de la aspiración de que la imagen de la cosa sea algo más que una imagen, e incluso algo más que la cosa misma, y remita a otra, en una cascada ascendente que siempre aspira a lo alto. Frente a ello, inaugurando la mentalidad moderna que nos es familiar, el mundo reformado impone una separación entre lo profano y lo sagrado, que hacen que el texto sea algo similar a una nota aclaratoria a pie de página.



244a. Jan Saenredam. *Interior de la Iglesia de San Odulfo de Assendelft*. 1649. Amsterdam, Rijksmuseum.

244b. Detalle de la inscripción en la tumba.

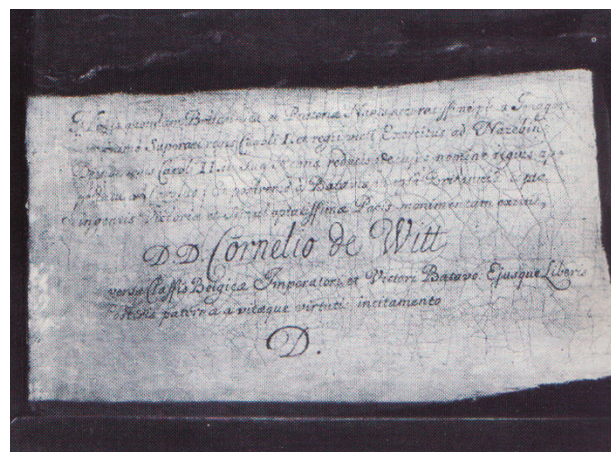
⁹⁶ Cit. Olivari, Mariolina, *op. cit.*, p.16.

⁹⁷ Cit. Micheletti, Emma, *Domenico Ghirlandaio*. Scala/Riverside.Florenia, 1992, p.75.

⁹⁸ Alpers, S, *op. cit.*, p. 240.

⁹⁹ *Ibid*, p. 245.





245a. Jeronimus van Diest, *Captura del buque insignia inglés "Royal Charles"*. Amsterdam, Rijksmuseum. **245b.** Detalle del cartel "insertado" en el cuadro..

Aún así, resulta inesperada la cantidad de inscripciones que aparecen en un arte tan verista como el holandés del siglo XVII. Hay inscripciones en libros, en mapas, en instrumentos musicales, en paredes, en recuadros, en papeles o libros. En ellas, las palabras pueden representarse como pertenecientes a las superficies sobre las que aparecen, o como etiquetas añadidas abiertamente por el pintor, pero en todos los casos se hacen parte de la imagen, produciéndose una continuidad entre la realidad mostrada y las palabras contenidas. Habiendo analizado este asunto con gran detenimiento en un texto que titula significativamente "*Palabras para la vista*",¹⁰⁰ destaca Alpers en el uso de las inscripciones a Jan Saenredam, al que considera sumamente consciente del carácter y significado implícitos al uso de textos en imágenes. Así, en su *Interior de la Iglesia de San Odulfo de Assendelft* (Amsterdam, Rijksmuseum, **Il.344 a y b**), de 1649 incluye en su retrato de la silenciosa y despoblada iglesia tres inscripciones que, añadidas a la realidad por el pintor, son lo único que habita y habla en el cuadro. En una recoge el nombre de la iglesia y la fecha en la que la pinta, identifica con otra los sepulcros de los señores de Assendelft, y, con la tercera, en la parte inferior izquierda del cuadro, sobre una de las losas del pavimento, aprovecha para dedicarle el cuadro a su padre, grabador fallecido cuando el pintor tenía diez años, haciendo que figure una supuesta inscripción que dice "JOHANNIS SAENREDAM SCULPTORIS CELEBERRIMI..."¹⁰¹ Esta firma, convertida aquí en homenaje, aparece otras veces disimulada por medio de su incorporación a modo de pintadas en los muros o pilares de sus interiores de iglesia, tal como vimos más arriba que ocurre en *Interior de la Mariakerk de Utrecht* (Amsterdam, Rijksmuseum), de 1641. (**Il.181**)

Será típicamente holandesa esta actitud verista de insertar el texto en una superficie que está pintada dentro del conjunto, de modo que las palabras pertenecen al mundo pintado de igual manera que las figuras o los objetos que viven en él. En un cuadro del Rijksmuseum de Amsterdam, titulado *Captura del buque insignia inglés "Royal Charles"*, (**Il.245a**) su autor, Jeronimus van Diest, se limita a "retratar" un barco inglés capturado por el almirante holandés Cornelio de Witt, sin que nada en la imagen ejemplifique la acción del título. Pero, en la parte inferior izquierda del cuadro (**Il.245b**), como si se tratara de un papel "real" incrustado entre la superficie "pintada" de la marina y el marco que la contiene, un papel ilusionistamente pintado recoge el historial bélico del barco, con lo que el texto aclarativo explicitado en el verista papel "incrustado" en la imagen permite al pintor eludir la representación de la acción. Así, lo que justifica el título y responde a la intención del autor al pintar el cuadro, que realmente muestra algo

¹⁰⁰ *Palabras para la vista. La representación de textos en el arte holandés*, en Alpers, S, *Ibid*, p. 239-302.

¹⁰¹ Cit. Alpers, S. *Ibid*, p. 243.





diferente de lo que pretende, es el texto complementario. Un verismo similar se aprecia en *Las profecías de Isaías*, de Jan Brueghel Velours y Hendrick van Balen (1609).

De acuerdo con la distinción de Alpers, el uso que de la inscripción hace Rembrandt en *El festín de Baltasar* (1635. Londres, National Gallery, **II.246**), pertenecería más bien al criterio italiano que al holandés. Recordemos que el cuadro, basado en la narración del capítulo 5 del Libro de Daniel, describe cómo, durante el festín en el que se usaron las copas de oro y plata robados del Templo de Jerusalén por Nabucodonosor, padre de Baltasar, éste contempla las letras hebreas donde lee *Mene mene tekel upharsin*, que una misteriosa mano ha escrito en la pared. Esta inscripción, que sólo Daniel es capaz de descifrar, vaticina la muerte del rey esa misma noche y la división de su reino. Las letras en que se muestra ese terrible



246. Rembrandt. *El festín de Baltasar*.
1635. Londres, National Gallery.

designio, proporcionadas a Rembrandt por su amigo el erudito judío Samuel Benasseh ben Israel, son tan valiosas para la imagen por el anuncio que aportan, aclarando el contenido, como por el protagonismo que, desde un criterio estrictamente visual poseen: los personajes dirigen hacia ellas la mirada, desplazando de ese modo de sí la atención del espectador, que queda anclada en la intrigante inscripción luminosa.

Este ejemplo rembrandtiano nos recuerda una obviedad que pasa a veces desapercibida: cuando los caracteres del texto son pequeños, su importancia dentro del cuadro es similar a la de un pequeño detalle del mismo, imperceptible desde el punto de vista formal, aunque pueda residir

en él un elemento determinante para el significado. Pero si los caracteres o el volumen del texto aumentan, se añade al valor significativo que pueda tener un peso estrictamente visual en la organización y en el equilibrio del cuadro. Un texto puede ocupar un espacio minúsculo, casi imperceptible, pero también puede tapizar el fondo entero de una parte del cuadro, como ocurre en el tercio izquierdo de *El exvoto* (1662, París, Louvre), de Philippe de Champaigne, completamente ocupado por un texto latino que recoge la revelación anunciadora de la recuperación de Catalina, hija del pintor y religiosa en Port Royal, de modo que la presencia de las grandes letras sugiere al espectador estar escuchando con la abadesa Agnès Arnauld el alegre anuncio.

Un esquema próximo se muestra nuevamente en *La venerable Madre Jerónima de la Fuente*, de Velázquez (1620. Museo del Prado, **II.247**), a los pies de la cual figura la larga inscripción

“Este es el verdadero retrato de la Madre Doña Gerónima del Fuente, religiosa del convento de Santa Isabel de Toledo. Fundadora y primera Abadesa del Convento de Santa Clara de la Concepción de la ciudad de Manila, en Filipinas. Salió a esta fundación de edad de 66 años, martes veinte y ocho de abril de 1620 años. Salieron de este convento en su compañía la madre Ana de Cristo y la madre Leonor de Sanct Francisco, y la madre Juana de sanct Antonio, novicia. Todas personas de mucha importancia





para tan alta obra.”. Su réplica conserva además una filacteria (“*La glorificación de Él será mi satisfacción*”),¹⁰²

de carácter similar a los lemas en retratos profanos, que en éste fue tapada. Finalmente, ambos contienen en la parte superior una inscripción latina, “*Es bueno esperar en silencio la salvación de Dios*”. Retrato, identificación de la retratada, descripción narrativa de la empresa que se dispone a acometer, esperanzado lema del que se va a servir como guía, y resignada encomienda final a la voluntad divina, todo en un mismo y excepcional cuadro. La protagonista estaría a la altura del abundante e inusual texto con el que el pintor “tapiza” el cuadro: embarcó tras que Velázquez la retratara del 1 al 20 de Junio de 1620, atravesó el Atlántico, cruzó a pie o en mula Mexico, reembarcó nuevamente hasta Filipinas, fundó y rigió el convento proyectado y murió diez años después, en 1630.¹⁰³ La función que ocupa aquí el texto es doble: de un lado, la obvia, destinada a transmitir la información que contiene. Pero, junto a ella, coloca a la figura ante algo semejante a un papel pintado que cubriera el suelo, garantizando así la alternancia entre la figura del primer plano y las grafías del fondo, como si se tratara de una oración que el cuadro musita mientras continúa con su trabajo de mostrar.



247. D. Velázquez. *La venerable Madre Jerónima de la Fuente*. 1620. Madrid, Prado.

b- Vacíos.

Guardando un estrecho paralelismo con lo que indicábamos acerca del cuadro en blanco, al igual que en ocasiones se produce la aparente contradicción de que el pintor demande nuestra atención y la dirija hacia un espacio acotado donde, por la naturaleza del mismo, se esperaría que apareciera un contenido, finalmente hurtado, puede ocurrir que el interior de un espacio aparentemente dispuesto para contener un texto esclarecedor del cuadro o, simplemente, cumplir la expectativa informativa que genera el propio papel o cartel simulado, no muestre en cambio nada.

Sorprendentemente, el mundo de las imágenes parece secundar la desconfianza hacia lo escrito expresada por Platón, por el propio Cristo, que sólo escribió esas palabras en la arena que no llegó a leer nadie (Juan 8, 6), o por Clemente de Alejandría, quien en el siglo II había aseverado que “*Lo más prudente es no escribir, sino aprender y enseñar de viva voz, porque lo escrito queda*” (*Stromateis*).¹⁰⁴

Lo vacío guarda una relación especial con lo lleno, es una forma paradójica de que lo lleno se manifieste. Señala Huizinga cómo la irrupción en la mística medieval del concepto del abismo, - una nada vertical-, que se añade a la del desierto- una nada horizontal- le sirve a Eckhart, dentro del ámbito

¹⁰² Cit. Brown, J. *Velázquez*, p. 34.

¹⁰³ De Salas, X. *Op. Cit.*, Tomo II, p.46.

¹⁰⁴ Cit. Borges, J.L. *Otras Inquisiciones*, p. 111.





248. Rembrandt. *Betsabé*. 1654. París, Louvre.

sorprendente, de *cartellinos* vacíos donde debería figurar la firma del pintor se inaugura probablemente con el que Antonello de Messina coloca en el gran mueble ante el que trabaja San Jerónimo, en el cuadro de la National Gallery de Londres donde representa al santo en su estudio. Este “vacío” mereció pronto la atención de los comentaristas por lo sorprendente e, incluso, contradictorio de su naturaleza. Parece una promesa que el pintor no cumpliera por innecesaria, como si el propio cuadro en su conjunto, y la particularidad de sus detalles, fueran ya en sí mismos una firma, de modo probablemente no distinto al criterio cristiano, de raíz veterotestamentaria, de que la totalidad de la Creación es como una inmensa firma que habla de su Creador. El misterioso recurso reaparece en la *Madonna di Foligno* de Rafael, en la que un ángel sostiene un cartel donde tampoco hay nada.

Pero pertenecen a Velázquez los más nombrados e intrigantes papeles simulados vacíos de contenido, destacando entre ellos el que aparece en la parte inferior derecha de *La rendición de Breda* (II.304). Victor Stoichita indica¹⁰⁸ que el *cartellino* en blanco tendría su origen en el concurso de 1626 para la decoración del *Salón de los Reynos*, para el cual todos los pintores participantes tenían que representar el tema de *La expulsión de los moriscos por Felipe III*. El cuadro de Velázquez, hoy perdido, se valió, según Palomino, de una “*vitela que fingió en la grada inferior*”¹⁰⁹ para estampar en ella su firma, como medio para realzar su presencia frente a sus rivales. Al ejecutar *La rendición de Breda*, Velázquez habría repetido el papelito en trampantojo para depositar su nombre, si bien finalmente no llegó a firmar, entendiendo que la naturaleza oficial y de exaltación de la monarquía que presidía el *Salón de Reynos* requería el anonimato. De cualquier modo, lo cierto es que Velázquez incorpora carteles vacíos en otros cuadros coetáneos, los retratos ecuestres (épicos, como el contenido de *Las Lanzas*, por tanto), de Felipe IV y el Conde- Duque

¹⁰⁵ Huizinga, J., *op.cit.*, p. 315.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 317.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p.318.

¹⁰⁸ Stoichita V, *Cómo saborear un cuadro*, p.175-191.

¹⁰⁹ Palomino, A. *El Museo pictórico y escala óptica*, Aguilar, Madrid, 1988, p. 217.





de Olivares, ambos en el Museo del Prado, donde la figura se presenta ante un paisaje y en cuyo ángulo inferior izquierdo aparecen nuevamente los intrigantes papeles en blanco, entero en el caso del Rey, medio, y como incrustado entre el lienzo y el marco, en el de su valido. Parece como si, por una razón u otra, Velázquez hubiera terminado por utilizar ese medio anónimo para, con falsa modestia, hacer constar su autoría sin la firma, como si se hiciera evidente que ésta resultaba innecesaria, pues la calidad de la pieza evidenciaba que sólo podía deberse a un autor.

Hemos visto la importancia que revisten los textos insertos en la pintura holandesa. Dentro de ella, Rembrandt constituye un caso excepcional, pues, pese a reproducir en sus cuadros con frecuencia y primor libros, normalmente no hace que en éstos se distingan textos legibles, y cuando, excepcionalmente, lo son, se trata de letras hebreas, la lengua de Dios. El contenido resulta, así, ilegible para la mayor parte de sus espectadores, de modo que aunque hay texto, en cierto modo prevalece un reverencial vacío, pues, como indica Svetlana Alpers, “*Rembrandt insiste en que es la Palabra contenida y no la superficie del texto lo que tiene valor*”.¹¹⁰ Así ocurre en su *Betsabé*, de 1654 (París, Louvre, **II.248**), donde, a diferencia de lo que sucede en la de Jan Steen (**II.459**), no hay nada en el papel que reflexivamente sostiene que la identifique, o aclare las intenciones de David respecto a ella (Samuel, 11,2-27). Toda la atención del espectador se dirige por la diagonal ascendente del cuadro, desde la negrura de la sirvienta que le ha traído el mensaje, la pierna, la carta y el torso, hasta la cabeza en la que se concentra la angustia por su destino. Las letras en la carta serían una distracción superficial, que no harían justicia a la magnitud de la iniquidad de David y a la desgracia que le acarrea su belleza a la joven esposa de Urías.

Nada es también lo que sabemos de lo que leen las lectoras que pueblan el silencioso universo de Vermeer, ausencia de información que contribuye al efecto de suspensión de la temporalidad y de privacidad inviolable de sus protagonistas. Su lienzo *Mujer joven con una sirvienta que entrega una carta* (hacia 1667. Nueva York, The Frick Collection, **II.248b**) narra una misteriosa acción donde no está claro quién entrega qué a quién, si bien parece que sería la criada la que da a su señora un papelito de intrigante contenido. Esa tarjeta centra la atención de las protagonistas como si fuera el último resquicio del lienzo en blanco, que se resistiera a ser rellenado, y en el cual estaría la clave o el sentido del resto de la imagen, o como si las figuras pintadas miraran con sorpresa al ombligo del cuadro.

Un último ejemplo de la época barroca, del que nos ocuparemos más adelante con detenimiento, nos sirve para exponer un uso directo e inmediato del papel en blanco. Se trata de la fascinante *Naturaleza muerta*, de David Bailly (1651. Stedelijk Museum “De Lakenhal”, Leiden, **II.478**), obra desbordante de protagonistas inertes, referencias sutiles y escondidas a la fugacidad de la vida concreta de su protagonista, el pintor que se



248b. J.Vermeer. *Mujer joven con una sirvienta que entrega una carta*. Hacia 1667. Nueva York, The Frick Collection.

¹¹⁰ Alpers,S, *op. cit*, p. 263)





autorretrata. Junto a todos ellos muestra, en su parte inferior derecha, cerca de un papel con una cita del Eclesiastés, otro papelito, plegado, que no contiene nada. Stoichita propone una hipótesis explicativa, que relacionaría este papel, que está cayendo de un libro cerrado apresuradamente, con un pensamiento de Montaigne: “*El hombre es un papel blanco preparado a tomar de Dios las formas que a Él le gustará grabar*”.¹¹¹ De acuerdo con ello, y con el resto de elementos simbólicos de la imagen,- de los que trataremos más adelante- el viejo Bailly, al modo de Platón, nos recuerda que el hombre no es sino apariencia que se reduce a sus imágenes, de las que queda sólo, como el cartel vacío que figura bajo ellas, una “nada”.

¹¹¹ Stoichita, V, *op.cit*, p.253.



CAPÍTULO VIII.

Cuadros en el cuadro con borde IV.

Marcos y Huecos.



Más arriba hemos insistido en el paralelismo entre la naturaleza de hueco, que se abre tras un marco imaginario superpuesto a un punto determinado de la realidad -concepto que hace que Alberti se refiera al cuadro como “ventana”-, y los huecos simulados que contiene el cuadro.

E igualmente, hemos señalado repetidamente la rentable proximidad entre las parcelaciones dentro del cuadro que semejan ser espejos, planos que muestran u ocultan (cuadros en el cuadro), o huecos simulados (ventanas). Hasta tal punto hay ambigüedad entre ventana y cuadro, entre “ventana en el cuadro” y “cuadro en el cuadro”, y hasta tal punto hay tensión entre una parte constituida así y el todo del que es “inquilina”, que en ocasiones “ha llegado” a convertirse la ventana en cuadro y se ha “independizado” del cuadro que lo contiene. Así ha sucedido con una nueva versión alrededor del tema de Betsabé, la de Hans Memling *Betsabé saliendo*

del baño (1485. Stuttgart, Staatsgalerie, **II.249a**), en cuya esquina superior izquierda, dentro de un espacio delimitado por el marco de una ventana, aparecía, contemplándola, el rey David con un niño (**II.249b**). Según Friedländer,¹ esta parte del cuadro fue recortada a principios del siglo XVII (y sería la tabla del mismo tema y tamaño que se encuentra actualmente en el Art Institute de Chicago), siendo sustituida por un paisaje con una construcción arquitectónica en la que aparece, diminuto, el propio David. Al respecto, Arasse prefiere a la explicación de la censura de orden moral la del interés económico, dado que así se conseguía disponer de dos cuadros donde sólo había uno, además de que se actualizaba la representación espacial del contenido de la ventana, demasiado “gótico”. Argumenta², razonablemente, que, de no ser esa la intención, nada hubiera impedido simplemente cubrir o repintar esa parte del cuadro, como se sabe que hizo, entre otros, el propietario de *Pareja en un interior*, Egon Hendrick van der Neer, que por razones morales hizo repintar con un paisaje un “cuadro dentro del cuadro” en el que aparecían Venus y Cupido, anulando así las referencias eróticas en un retrato de pareja.

Todavía mayor que la indicada ambigüedad entre ventana y cuadro es la producida cuando el juego de ecos y confusiones no se da entre el todo (el soporte real cubierto por pintura) y la parte (el cuadro figurado inserto en el conjunto de la escena representada en ese soporte), sino entre lo real y lo pintado, como consecuencia de que el



Derecha: 249a. H. Memling. *Betsabé saliendo del baño*. 1485. Stuttgart, Staatsgalerie. **Arriba: 249b.** H. Memling. *El Rey David y un niño*. Chicago, Art Institute.

¹ Faggin, G.T. *Memling*, p. 101.

² Arasse, D, *op. cit.*, p. 67.



cuadro oculta su naturaleza de tal por medio de huecos figurados, marcos o ventanas, cercanos a su confín real. Si queremos establecer una distinción clara entre ambos tipos de huecos simulados, ventana ante el cuadro y marco ante el cuadro, sentiremos estar ante una nueva ambigüedad, como las anteriores buscada por los pintores a propósito por su atractivo.

A ambos fenómenos se puede aplicar el concepto de “frontera estética”, acuñado en 1932 por el historiador del arte Ernst Michalski, y que recupera Victor Stoichita, para referirse al límite entre el espacio de la imagen y el del espectador³. Lo característico de esos dos modos de simular un hueco ante el cuadro es que esa frontera separadora del ámbito de lo real, que se detiene ante el mundo propio de lo representado en el cuadro, deja de percibirse abiertamente, y es camuflada por medio de sutiles juegos pictóricos, convirtiendo así parte de lo real (marco verdadero) en pintura, y parte de la pintura (marco pintado), en real.

Dentro de lo indefinido de los límites que distinguen a ambos recursos, podría indicarse que mientras que el marco figurado aparenta querer recalcar la condición pictórica de lo representado, para inmediatamente negarla y procurar que lo pintado se rebele contra su condición y escape del marco, la ventana figurada quiere jugar a que lo que hay tras ella es real y, con ello, paradójicamente, lo pintado se resigna a su condición de tal, y permanece tranquilamente como pintura tras el borde ficticio que lo delimita.

7. Marcos.

La presencia del marco pintado dentro del cuadro está en origen conectada con las necesidades de separación de diversas escenas mostradas yuxtapuestas dentro de un soporte común, circunstancia a la que nos referimos más arriba. El fenómeno es temprano: encontramos escenas con su marco pintado ya en murales ejecutados en las paredes de las catacumbas, como es el caso de la representación de *El Buen pastor*, en la cripta de Lucina de la catacumba de San Calixto (siglo III).⁴ Estando inicialmente la pintura incardinada dentro de la arquitectura como decoración, no es raro que el pintor vea natural que el confín del sueño que pinta pertenezca al mismo sueño, y esté también pintado. Sin esta frontera no habría modo de que el espectador distinguiera dónde acaba el episodio narrado ante nuestros ojos y dónde se inicia el vecino. Así ocurre con la cabecera de la ermita de la Cruz de Maderuelo, trasladada al Museo del Prado, donde se representa la doble escena de la Creación del hombre y el pecado Original, separado por un árbol que divide al asunto como una columna. En este conjunto, del primer tercio del siglo XII, el carácter esquemático que rige la escena, con colores planos, figuras recortadas y fondos que no describen el entorno de las figuras, facilita que el borde semicircular rojizo que lo encuadra resulte naturalmente una continuación y una frontera de la escena. (Il.250)



250. *La creación del hombre y el pecado Original*. Siglo XII. Iglesia de la Cruz de Maderuelo, trasladada al Museo del Prado.

³ Stoichita, V, *op. cit.*, p. 204.

⁴ Cfr. Gállego, J, *op. cit.*, p.35.





251. *Retablo de San Cristóbal*,
Siglo XIV. Madrid, Prado.

Por ello, no es extraño que esta cercanía entre lo pintado y su frontera pase a ser aplicada al interior de las imágenes, simulando divisiones reales de la superficie, y permitiendo al pintor desperdigar sus escenas sobre los casetones resultantes. Así, en el *Retablo de San Cristóbal*, igualmente en el Prado, las separaciones entre la escena central y las bandas verticales laterales, a su vez nuevamente divididas, son pintadas, aunque remiten a las separaciones de madera real que organizan los conjuntos de imágenes de los retablos. Finalmente, el asunto entero está enmarcado por una ancha banda pintada con castillos y leones heráldicos alternados.(Il.251)

a. El cuadro entero enmarcado por un “marco” pintado.

Dejando de lado ese origen separador, que generará diferentes modos de parcelar la escena, tal como veíamos más arriba, y centrándonos en los casos donde los bordes no fragmentan el conjunto, sino que lo envuelven y subrayan, señalaremos que, junto a esta utilidad inmediata del marco figurado con intereses delimitadores, pronto aparece, casi sorprendiendo al pintor, la posibilidad de aprovechar la similitud entre el borde real, que impone el final de la imagen,

y el figurado, que también lo hace, pero aún pertenece a ella. El placer del engaño, uno de los lugares comunes en las historias sobre pintores, tanto de la Antigüedad como del Renacimiento, justificaría el recurso de pintar marcos que desdibujen la frontera entre el mundo real y su reproducción especular en la pintura, función de camuflaje que sólo se consigue si la frontera-el marco simulado- tiene algo de los mundos, siendo convincente, como el real y, al tiempo, pintura, como el resto de lo contenido en el lienzo.

- Marcos verosímiles.

Normalmente, para conseguir esa labor de confusión y mimetismo, el marco pintado ha de ser posible como tal - y cuanto más se parezca a un marco real, mejor cumplirá su función-, y evitar estar dispuesto en planos oblicuos al plano del cuadro, para evitar las contradicciones que éstos conllevan frente a esa intención (esencialmente, la de que el objeto que hace las veces de marco ha de perder nitidez al alejarse, unida a la de que el efecto de trampantojo se resiente más de no mantener el espectador el punto de vista previsto por el pintor si el marco es oblicuo), y estar, por tanto, plenamente inscritos en el propio Plano del Cuadro.

Las posibilidades que entraña este recurso en orden a contribuir al propósito de engaño son pronto aprovechadas en el retrato italiano. Así, en el del sultán *Mohamed II*, atribuido a Gentile Bellini (1480. Londres, National Gallery, Il.252), el Gran Turco aparece retratado (caso peculiar en una cultura iconoclasta, y ejemplo de influencia occidental), tras un parapeto dorado y con incrustaciones de pedrería, bajo un arco ricamente ornamentado que lo enmarca, sugiriendo una de las denominaciones con la que se conocía al poder turco, entonces amenazante para Europa y, particularmente, para las posesiones venecianas en el Mediterráneo Oriental: “La Sublime Puerta”.

Similar relevancia tiene el marco en la representación que de *Dante Alighieri* realiza Luca Signorelli hacia 1500 en la Capilla de San Brizio de la Catedral de Orvieto. Como una manifestación más de la impresionante explosión de creatividad protagonizada por Signorelli en Orvieto, dentro del grupo





de filósofos y poetas que pueblan el zócalo de la Capilla de San Brizio, este retrato inusual de Dante lo representa asomado tras un marco pintado al fresco, dedicado al estudio, ante un libro apoyado en el espesor, a modo de mesa, del hueco figurado en el muro, al que ilusionistamente desborda, entrando en el mundo “real”. (II.253)



Entre los maestros flamencos, dominados los problemas de la técnica, se hizo común la exploración refinada del espacio. Así, tanto Jan Van Eyck como Rogier Van der Weyden y Hans Memling se interesaron por las relaciones espaciales entre el retrato y su marco, siendo frecuente que los personajes de Van der Weyden aparenten apoyar la mano en antepechos o en el marco de su retrato. Un paso previo había sido pintar en el marco real escudos o inscripciones, como ocurre en el *Retrato de Gilles Joye*, de Hans Memling (1472. Williamstown, Massachusetts. Sterling and Francine Clark Art Institute, II.254), cuadro que fue quizás concebido como epitafio autónomo del retratado, que estaría ya enfermo. Esto explicaría la presencia en el marco del escudo del retratado y su emblema (una cadenita dorada con las letras “IOIE” alrededor de un troquel de moneda)⁵. Las inscripciones del marco de fingido mármol, hechas con letras que simulan ser de metal en relieve (como las de bronce o latón de las lápidas funerarias) indican la fecha de la pintura y la edad del retratado.



Un efecto de pleno trampantojo aparece en el *Retrato de mujer* de Quentin Metsys. (hacia 1520. Nueva York, The Metropolitan Museum of Art, II.255), donde la mujer se muestra tras un historiado marco que tiene toda la intención de ser confundido con uno real, como se aprecia en el hecho de que la iluminación desde la derecha de las columnas, que son el borde vertical del marco pintado, es la misma que la del severo rostro que, tras ellas, dirige la mirada hacia la fuente de luz.

El mundo holandés mantuvo durante el siglo XVII ese sostenido interés por el uso de contornos físicos alrededor de sus retratados, si bien en ocasiones pueden, dentro de lo ambiguo de la frontera, catalogarse más bien como ventanas, tal como veremos más adelante. Pero no faltan casos de uso de marco figurado, como ocurre asiduamente en Frans Hals, quien acude a la fórmula de retratos insertos dentro de marcos ovalados pintados que son desbordados por una parte de la figura, de modo que

252. Gentile Bellini. *Mohamed II*. 1480. Londres, National Gallery.

253. Luca Signorelli. *Dante Alighieri*. 1500 aprox. Orvieto, Catedral.

254. H. Memling *Retrato de Gilles Joye*. 1472. Williamstown, Massachusetts. Sterling and Francine Clark Art Institute.

⁵ Borchert, T-H (Dir), *Los retratos de Memling*, p.153.



se acerca al espectador como si se asomara a través de un hueco practicado en una pared que tapa el resto del personaje, tal como ocurre en el *Retrato de hombre* del Staatliche Museum de Berlín (1627).**(II.256)**

Dentro de esta línea de simulación, una variante novedosa y refinada consiste en la sustitución del marco por un cortinaje que se retira, mostrando tras sí al “verdadero” cuadro, en la tradición de la famosa pugna entre Parrasio y Zeuxis narrada por Plinio.⁶ Desde el principio, el uso de cortinas responde a esa intención verista y, aprovechando que los cuadros podían tener cortinajes para protegerlos, desarrolla el mismo efecto ambiguo que presenta el marco. Este propósito preside evidentemente el *Retrato de Carlos VII*, rey de Francia, de Jean Fouquet, (hacia 1445, Museo del Louvre, **II.257**), donde el monarca se asoma entre las cortinas que habrían de proteger su retrato pintado, obteniendo así, junto al efecto de verosimilitud, la eficacia compositiva proporcionada por el que la dirección de los pliegues del cortinaje se contrarreste con la de las arrugas del real jubón.

Otras veces, el cortinaje antepuesto a la escena parece perseguir más bien la naturalidad en la transición de la realidad a la escena contenida en el cuadro, sin renunciar a que, como consecuencia de esa progresión, se relaje el dispositivo de la atención que detecta dónde acaba lo real y dónde empieza la pintura (el engaño). Esa parece ser la intención en el caso de la cortina que Mantegna ha descorrido en la *Cámara de los Esposos* del Castillo de San Giorgio, de Mantua, introduciéndonos en el cuadro y dejándonos ver la escena donde un criado traslada un mensaje a Ludovico Gonzaga, bajo la atenta mirada de su esposa Bárbara de Brandemburgo. E, igualmente, el de una curiosa tabla de en torno a 1595 conservada en el Louvre, perteneciente a la escuela de Fontainebleau, donde aparecen dos jóvenes, quizás *Gabrielle d'Estrées*, y una de sus hermanas, la duquesa de Villars o la mariscala de Balagny. “Enmarcadas” por una bañera, en la parte de abajo del cuadro,- al modo de los alfeizares o barandillas que proliferan en retratos contemporáneos italianos y flamencos-, y por cortinajes que se abren a uno y otro lado del cuadro como telones que se descorrieran, nos muestra a la pareja en enigmáticas actitudes, con las que, al tiempo que se juega a la repetición de formas circulares en el interior del cuadro, se hace quizás alusión al nacimiento del duque de Vendôme, hijo natural de Gabrielle y de Enrique



255. Quentin Metsys. *Retrato de mujer*. 1520. Nueva York, The Metropolitan Museum of Art.

256. Frans Hals. *Retrato de hombre*. 1627. Berlín, Staatliche Museum.

257. Jean Fouquet *Retrato de Carlos VII*. 1445. París, Louvre.

⁶ Plinio, Historia natural, XXXV, 9.



258. Escuela de Fontainebleau. *Gabrielle d'Estrées, y una de sus hermanas*. 1595. París, Louvre.

IV. Tras ellas, la contrapartida doméstica frecuente en los cuadros galantes de esta escuela: una muchacha se afana cosiendo en una habitación oscura, enmarcada irregularmente por los blancos desnudos de las damas. Finalmente, se adivina al fondo, sobre una chimenea, la parte inferior de otro cuadro, de naturaleza también galante o pastoril, en el que se muestran unas piernas que parecen compensar las que no presentan las figuras del primer plano. (II.258)



259. J. Rigaud . Retrato de Luis XIV. 1701. París, Louvre.

La sofisticación implícita a la cortina, que sugiere algo a mitad de camino entre la epifanía y lo teatral, conviene a la ampulosidad de los retratos barrocos. Así, no es de extrañar que J. Rigaud se sirva para los retratos de Luis XIV de cortinas o telones que enmarcan al rey. Como las columnas a las que en parte tapan, estas cortinas refuerzan, a modo de palio, la solemnidad y la grandeza del monarca, recordando así que la contemplación de la figura del Rey Sol es un privilegio del que no se dispondría si la cortina no estuviera levantada, y que dejará de darse en cuanto ésta caiga nuevamente. En el que se conserva en el Louvre, la cabeza del monarca fue pintada por separado en un fragmento de lienzo que luego fue insertado en el retrato de cuerpo entero. (II.259)

Todavía el mundo barroco añadirá a este artificio, para conseguir un efecto prestidigitador de mayor riesgo y logro, incursiones de la figura pintada más allá de los ilusorios contornos que la delimitan. Así, Gerrit van Honthorst, en el dinámico y jovial retrato *Violinista achispado con una copa de vino* (1623. Amsterdam, Rijksmuseum, II.260), mezcla el recurso del marco pintado en el cuadro y el de la cortina descorrida, para

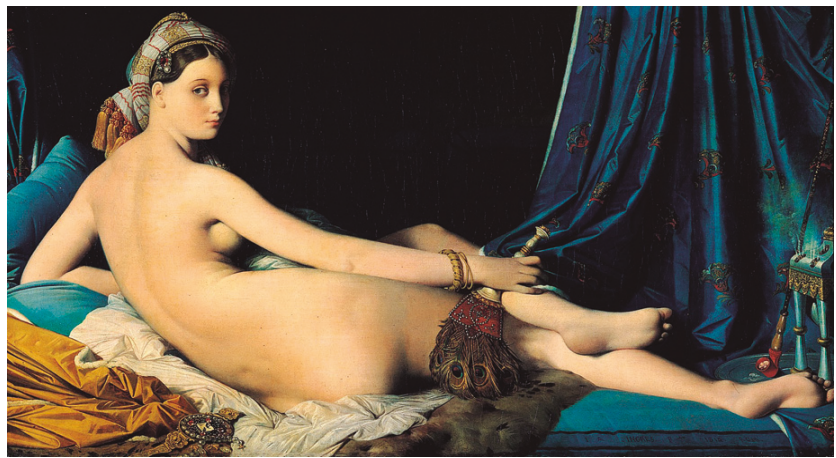
260. Gerrit van Honthorst. *Violinista achispado con una copa de vino*. 1623. Amsterdam, Rijksmuseum.





acercarse, tanto como le es posible a una pintura, al efecto sorpresa, conseguida por el contraste entre los contornos planos del bastidor de madera y la tela que cuelga frente al alegre y bullicioso bulto redondo de la figura que se asoma fuera del cuadro, confraternizando con el espectador. Todo ello supone un doble camuflaje de la frontera entre el interior y el exterior del cuadro. Por un lado, gracias a la tela, que, al reforzar esa barrera, veda a la mirada el interior del lienzo y niega que haya dentro nada que contemplar. Y, por otro, con la figura del violinista, que se resiste a su condición de contenido del mismo, para rebelarse y salir de él, anulando la existencia misma del cuadro.

Recurriremos nuevamente a un ejemplo francés para despedir este apartado dedicado a las cortinas que enmarcan figuras, éste ya fuera de la época que nos ocupa. En 1814 Ingres muestra una pervivencia de esta intención en la disposición de su *Gran odalisca* (Museo del Louvre). Si en la *Gran bañista* el pintor francés había utilizado el recurso de la cortina lateral ante la figura, aquí hace retroceder el telón hasta detrás de ella, como si la muchacha de espaldas, “real”, recorriera un magnífico telón azul que deja ver tras sí un cuadro pardo que, en realidad, a nadie interesaría, puesto que lo que queremos mirar está “antes del cuadro” y, por ello mismo, no pertenecería a él. (II.261)



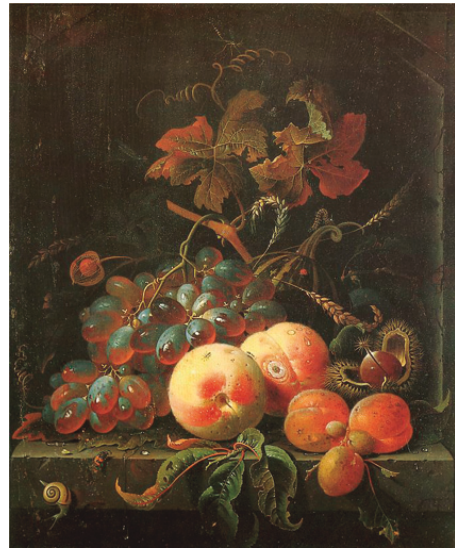
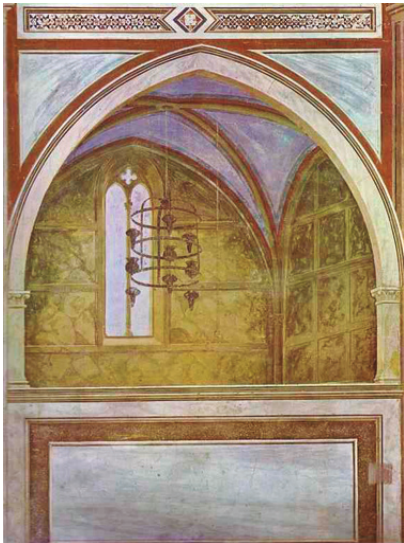
261. J-A-D-Ingres. *Gran odalisca*. 1814. París, Museo del Louvre.

Los pintores comprueban pronto cómo la naturaleza muerta es, incluso más que el retrato, el género pictórico más adecuado para el pleno logro de los efectos ilusionistas que proporciona el uso del marco figurado. En ella, la inclusión de estos marcos pintados tiene como finalidad desviar la “sospecha” del espectador, acostumbrado a calibrar la diferencia de verismo entre marco y cuadro como un indicio que evidencia la cualidad pictórica de lo pintado -lo contenido en el marco- frente a lo real -el marco que lo contiene-. Convirtiendo al “testigo de lo real” -el marco-, en pintura, el salto hacia la escena que enmarca es menor, y se hace más factible consumir el engaño.

Ya de 1305 data el *coretto* simulado en el muro del arco de triunfo de la Capella degli Scrovegni en Padua, pintado por Giotto (II.262). En ella, una vez engañado el ojo del espectador, aprovechando que el arco pintado coincide con el plano de la pared, se le hará más difícil distinguir que la bóveda de nervios cruciformes ubicada tras él es sólo una ilusión ante sus ojos. Cuando Francesco di Giorgio Martini y Baccio Pontelli decoran con taracea el *studiolo* de Duque de Urbino, Federico de Montefeltro, a comienzos de la segunda mitad del siglo XV, utilizan sistemáticamente este recurso, de modo que las puertas enrejadas entreabiertas de unas simuladas estanterías, representadas de acuerdo con las leyes de la perspectiva central, hacen las veces de marcos, pero también de fronteras que paradójicamente esconden el paso de lo real-externo a lo simulado-interno.(II.263)

Con la proliferación del género de la naturaleza muerta en la Holanda del siglo XVII no faltan ejemplos donde los pintores recurren a los efectos de concentración de la composición y delicado trampantojo que asegura el marco figurado. En la *Naturaleza muerta con melocotones, uvas y albaricoques* (Karlsruhe,





262. Giotto. *Coretto* .1305. Padua, Capella degli Scrovegni.

263. Francesco di Giorgio Martini y Baccio Pontelli. Urbino, *Studiolo* del Duque.

264. A. Mignon. *Naturaleza muerta con melocotones, uvas y albaricoques*. Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle.

Staatliche Kunsthalle, **Il.264**), de Abraham Mignon (1640-1679), ejemplo de lo que Panofsky llamó “simbolismo disimulado”⁷ propio de los holandeses, que da profundidad conceptual a la precisión en el detalle, el bodegón es elevado de mero desafío técnico para el artista o simple excusa decorativa para el propietario, a reflexión teológica y mostración del hombre como campo de batalla de las fuerzas del bien y el mal: los melocotones del centro muestran magulladuras y signos de decrepitud, en medio de su lozanía, todavía presente. A su alrededor se disponen un ramo de uvas y algunas espigas, símbolos eucarísticos, junto a una castaña abierta, emblema de Cristo, mientras diversos insectos y un caracol se arrastran a su alrededor, intentando degradar la fruta. No es extraño que al alfeizar en el que el variopinto conjunto se apoya haya añadido el pintor una hornacina que se intuye vertical en los lados y apuntada por arriba, enmarcando al conjunto para darle así la condición de un altar.

Tan distinto de las efervescencias flamencas, Juan Sánchez Cotán dispone sus austeras naturalezas muertas en racimos de objetos sujetos a una cuidadosa cadencia, dentro de alacenas de cuyos lados se sirve para encuadrarlos. Es el caso de *Membrillo, melón y pepino* (1602. San Diego Museum, (**Il.265**)) bodegón de contenido casi místico, -que hace recordar la intención teresiana de buscar a Dios entre los pucheros-, en el que los sencillos objetos que lo integran dibujan una parábola descendente destacándose sobre un sobrio fondo oscuro. Éste aparece como enmarcado por tres de los límites de un hueco en una pared, que a su vez semejan tres de los cuatro lados de un marco. Sánchez Cotán ha excluido el borde superior de ese



265. J. Sánchez Cotán *Membrillo, melón y pepino*. 1602. San Diego Museum.

⁷ Véase al respecto *Realidad y símbolo en la pintura flamenca primitiva: “Spiritualia sub metaphoris corporalium”*, en *Los primitivos flamencos*, de E. Panofsky, Cátedra, Madrid, 1998.



hipotético marco y ha hecho que la cascada descendente parezca desbordar el límite inferior, como si fuera a sobrepasarlo y a salirse del cuadro, haciendo descansar todo el efecto en el contraste entre el arabesco de los objetos y las formas ovaladas e irregulares de éstos, y la disposición cartesiana, rectilínea y regular de los lados del estante.

El recurso de incluir cortinas será también ampliamente aprovechado en el género del bodegón, no sólo para explotar su naturaleza de ambigua frontera que, desplegándose, muestra la imagen, sino también para variar el formato percibido por el espectador respecto al que realmente tiene el cuadro.

Había de ser por ello una herramienta de la que sólo el imaginario conceptista barroco extraiga todas sus posibilidades. En su *Naturaleza muerta con flores y cortinas*, de 1658, Adrian van der Spelt prescinde de una de las cortinas y hace que la tela de raso azul, desplegada ante la suntuosa guirnalda de flores a la que tapa, transforme el formato del cuadro de rectangular en cuadrado. Coloca así al espectador ante el dilema de si atiende al primero o al segundo, inoculándole al tiempo la duda, sin solución en la práctica, de si preferiría recorrer la cortina enteramente, y ver así por fin el cuadro -las flores-, o si se decantaría por contemplar la magnífica cortina, tapando de hecho el cuadro por completo. (II.266)



266. Adrian van der Spelt. *Naturaleza muerta con flores y cortinas*. 1658. Chicago, The Art Institute.



267. Melozzo da Forlì. *El Papa Sixto IV nombrando a Platina Prefecto de la Biblioteca Vaticana*. 1475. Roma, Pinacoteca Vaticana.

Cuando el marco figurado es usado para encuadrar escenas se recurre normalmente a arquitecturas simuladas, dado el tamaño de lo que se desea representar dentro de él. Lógicamente, un hueco dentro de una edificación puede ser también leído como ventana. La discutible distinción entre uno y otra vendrá del matiz de si el contenido de lo enmarcado ignora o no el marco que lo encuadra, y si éste es plenamente natural. Podemos ver esto en el fresco transferido a lienzo *El Papa Sixto IV nombrando a Platina Prefecto de la Biblioteca Vaticana*, de Melozzo da Forlì (1475, Pinacoteca Vaticana, II.267), que nos muestra al Papa junto a sus sobrinos Giovannino y Giuliano della Rovere (luego Julio II) y los cortesanos Girolamo y Rafaele Riario, en el nombramiento del erudito Bartolommeo Sacchi, conocido como Platina. Agrupados para la imagen, los personajes resultan encuadrados por pilares, cuyos lados frontales son paralelos al plano del cuadro y se comportan como los lados verticales de un imponente marco, que continúa por abajo, por medio el escalón con inscripciones ante el que se ha dispuesto teatralmente a las



figuras como posando. Pero estos tres lados del marco,- al que se podría añadir un cuarto lado superior, formado por un dintel con decoraciones-, abandonan su condición de claro marco superpuesto a la escena al mimetizarse en la arquitectura real que rodea al grupo, camuflaje plenamente logrado por medio de la perspectiva central que organiza el espacio de la escena. De este modo, mientras en la parte inferior del cuadro prevalece la condición de marco por parte de los pilares, en la superior se amortigua ese efecto y es más bien un hueco verosímil, una ventana.

Tampoco dentro del mundo flamenco el juego en torno al marco se limita al retrato, sino que asimismo interviene en las grandes composiciones de temática religiosa. Tanto en el *Descendimiento* del Maestro de San Bartolomé, en el Louvre, como en el de su probable modelo, la tabla de tema homónimo de Roger van der Weyden conservada en el Museo del Prado, el marco pintado en el cuadro es ornamentado, lo que, junto con el diseño inusual del formato, -en el que sobresale una banda vertical en su centro, donde se ubica la parte superior de la cruz-, sirve para reforzar la naturaleza ambigua de las figuras, que en su condición volumétrica, rodeadas de un fondo plano y dorado, quieren más bien parecer esculturas ubicadas en un vano del muro.



268. Jan Steen. *La vida de los hombres*.
1674. La Haya, Mauritshuis.

Igualmente, el fenómeno del uso de cortinas como marco, una vez probado en temas sencillos y en escala pequeña, no quedará limitado sólo a telas que, retiradas, muestran silenciosos bodegones, sino que asimismo se aplicará a amplios telones que dejan ver ámbitos con personajes atareados, (como ocurre en *Las Hilanderas*, de Velázquez), o tumultuosas escena de género, como en *La vida de los hombres*, de Jan Steen. En ésta es peculiar el efecto teatral de cómo el techo de la habitación, visto desde abajo, deja sobre sí todavía un tercio de la altura del lienzo, que sería una pared plana paralela al Plano del Cuadro, a la que tapa el telón, de modo que la escena que vemos llega hasta una altura, y el tamaño real del soporte se prolonga ampliamente hacia arriba. (II.268)

Las posibilidades de las arquitecturas ubicadas ante las escenas, así como de los telones colgantes o enredados, fueron pródigamente exploradas por Rubens, cuya concepción teatral encontró en ellas una herramienta versátil para el juego entre la pintura y la realidad que le era tan querido. Particularmente, el pintor flamenco se sirve de estos artificios en la serie de diseños de diecisiete tapices que en 1625 le encarga la Archiduquesa Isabel Clara Eugenia sobre el tema del *Triunfo de la Eucaristía* para el monasterio de las Descalzas de Madrid. En ella, cinco cartones representaban la *Adoración de la Eucaristía* y otros once más cuatro prefiguraciones del Antiguo Testamento- *Encuentro de Abraham y Melquisedec*, el *Sacrificio del cordero*, la *Recogida del maná*, y *Elías alimentado por el ángel*-, tres triunfos alegóricos- el de la *Fe Católica*, el del *Amor Divino*, y el de la *Iglesia sobre la Ignorancia y la Ceguera*-, dos escenas de victoria- *Victoria de la Eucaristía sobre los sacrificios paganos* y *Victoria de la Eucaristía sobre la herejía*-, y otras dos con los *Cuatro Evangelistas* y los *Santos y doctores de la Iglesia que defendieron el sacramento*.

Rubens elabora el encargo recurriendo a artificios visuales, con los que entremezcla apariencia y realidad en un grado nunca hecho con anterioridad, demostrando una capacidad fuera de lo común para dotar





de vida a las más sofisticadas alegorías, tarea que afronta, dada su vasta cultura humanística y religiosa, sin necesidad de recibir ayuda de teólogos. Cada una de las escenas está representada como si se tratara de tapices fingidos que cuelgan, sujetos por querubines o por animales emblemáticos “reales”, dispuestos entre potentes columnas. Así, en *El triunfo de la Iglesia sobre la furia, la discordia y el odio* (Museo del Prado, **II.269**), el grupo de las figuras alegóricas resulta “enmarcado” por la arquitectura simulada de modo que consigue sumir en la confusión al conjunto de lo representado, porque si la arquitectura pintada es “real”, la escena que vemos tras el arco es doblemente pintura, y viceversa, si la escena simbólica es “real”, lo que la enmarca es doblemente real, dando a la escena- nunca mejor dicho- un aspecto teatral. Finalmente, los ángeles que, bajo el arquivolta se asoman sobre las cornucopias aumentan la ambigüedad.

Y es que, si queremos encontrar una razón para algo tan sumamente artificioso como dotar a la *storia* de un marco dentro del espacio pintado, ésta se ha de encontrar forzosamente en el deseo del pintor de provocar el desconcierto del espectador, que no acaba de tener certezas epistemológicas ante tantas pistas contradictorias, puestas como celadas ante sus sentidos. Pero si ahora nos sentimos desconcertados, el efecto para el que fueron concebidas iba más lejos: el conjunto debía servir para convertir durante las fiestas del Corpus Christi el interior de la capilla para la que iba destinada en

*“un nuevo Sancta Sanctorum del Templo de Jerusalén - el número de paños y el orden salomónico de las columnas hacen alusión directa a aquellos espacios tal como se encontraban descritos en el texto bíblico- Y esta disposición arquitectónica de los tapices, cuyo orden y disposición en dos frisos superpuestos, estaba rígidamente fijada desde el principio, marca tanto la superposición de los órdenes arquitectónicos de los enmarques- toscano en los inferiores y salomónico, en clara referencia al Templo de Salomón, en los superiores-, como el punto de vista, siempre el del espectador a ras del suelo.”*⁸



269. P.P.Rubens. *El triunfo de la Iglesia sobre la furia, la discordia y el odio*. 1625. Madrid, Museo del Prado.

Para mayor sofisticación, o confusión, o engaño, *Santa Clara entre los padres y doctores de la Iglesia* muestra cómo por arriba la escena es, indudablemente, un tapiz, donde aparece representada, en tanto que, por abajo, la relación de las figuras con las columnas que la bordean, al desaparecer todo rastro de la parte inferior del tapiz, es “real”. Otro tanto ocurre en *Abraham ofrece el diezmo a Melquisedec*, en el que la presencia de unos escalones imposibilita ver la escena como “pintada” dentro del cuadro, e impone como única explicación su presencia “real” entre las columnas.

En las *Escenas de la vida de Aquiles* (hacia 1630-35, Madrid, Museo del Prado, **II.270**), última de sus series para tapices, Rubens vuelve a recurrir al uso de arquitecturas que enmarcan las escenas para

⁸ Morán, M, *Rubens*, p.93.





producir un juego de confusión entre realidad y representación. Por medio de cariátides en los lados y angelotes que entrelazan guirnaldas en un imaginario arquitrabe, conforma tres de los cuatro lados de un marco que encuadraría tras sí una escena. Hábilmente, el cuarto lado, el inferior, es un escalón con cornucopias que encuentra continuidad con el espacio de la acción que contendría el “marco”. Así “se desdice” de que el resto de los tres supuestos lados del supuesto marco sean tales, y pasamos a ver un todo de naturaleza teatral, donde la escena resultaría “casualmente” enmarcada dentro de una arquitectura tan “real” como ella misma. Ese “marco”, de naturaleza contradictoria, es utilizado por Rubens -al parecer con ejecución de sus ayudantes-, para introducir, por medio de las esculturas de las columnas, referencias alegóricas a lo que se narra. Así ocurre en *Aquiles descubierto por Ulises entre las hijas de Licomedes*, donde describe la elección que delata a Aquiles, que ha sido escondido disfrazado de mujer entre las damas de la princesa Deidamía, para con ello hacer que evite el destino que le aguarda en Troya. De entre los regalos que el taimado Ulises entrega al gineceo, mientras las damas escogen las joyas y adornos, Aquiles se precipita hacia unas armas, evidenciando así su identidad guerrera. Alegorizando la acción, la escultura de la izquierda representa el engaño, con la careta que le proporciona dos caras. Contrapuesta, la de la derecha representa a Minerva, diosa de la sabiduría y la guerra. En el centro de la parte inferior de la composición, el corazón ardiente depositado sobre un pedestal representa el amor de Aquiles por la princesa Deidamía.



270. P.P. Rubens. *Aquiles descubierto por Ulises entre las hijas de Licomedes*. 1630-5. Madrid, Prado.

Inquietudes semejantes aparecen también en *El matrimonio* (1644-48. Edimburgo, Nacional Gallery of Scotland, **II.271a**), obra de Nicolas Poussin, un pintor muy alejado de los voluptuosos arrebatos pictóricos de las figuras de Rubens, pero que aquí radicaliza el efecto de marco encomendado a las columnas, sirviéndose de ellas para recortar una parte del formato, y dejando en una misteriosa tierra de nadie a los márgenes del cuadro, excluidos del selecto recuadro dictado por las columnas. Es interesante comparar el modo en que las columnas antepuestas a la escena la enmarcan en el lienzo, con el uso que hace Poussin de las mismas en una versión anterior del mismo tema (1636- 1640), pintada para Casiano del Pozzo y actualmente en Grantham (**II.271b**). Al respecto, señala Daniel Arasse:

*“mientras que ésta está perfectamente enmarcada, interiormente, por las columnas de una construcción arquitectónica ficticia en la que se integran todas las figuras, la versión posterior de Chantelou enmarca de otro modo todo el dispositivo y realiza, por decirlo en términos modernos, un “campo fuera del campo”, cuyo efecto es tanto más intenso por cuanto la figura femenina no deja ver más que un drapeado realzado por la luz que entra por la ventana.”*⁹

Este efecto de luz llamó destacadamente la atención de Bernini, según refiere el propio Chantelou, comitente de la obra, cuando le enseñó al gran escultor barroco el cuadro junto con los del resto de la serie sobre los sacramentos. Y es natural que así fuera, porque el propio Bernini estaba muy interesado en los efectos sobre las figuras de fuentes de luz ubicadas en el exterior del campo de visión. Si comparamos esa zona derecha del cuadro en las dos versiones, vemos que el que la columna avance en la segunda como si

⁹ Arasse, D, *op. cit.*, p. 56.





271a. N. Poussin *El matrimonio*. 1644-48. Edimburgo, Nacional Gallery of Scotland.

271b. N. Poussin *El matrimonio*. 1636-40. Grantham, Belvoir Castle.



fuera un telón introduce complejidad, refinamiento y sorpresa frente a la primera. Por un lado, en mitad del convencional grupo iluminado del cuadro para Casiano, el de Chantelou muestra la sombría masa de la columna a contraluz; de otro, la ancha franja vertical que la constituye entra como un cuchillo en el grupo, cortándolo y tapando parte de las figuras, algunas brutalmente, lo que genera en el espectador un ansia por contemplar lo tapado que sólo puede aliviarse desviando la mirada hacia la zona central del cuadro, la que resulta enmarcada entre la columna y su simétrica de la derecha. Con ello, el muy clasicista Poussin desemboca en un efecto compositivo que satisfaría al más dinámico de los barrocos: el ojo percibe un formato total del cuadro cuya contemplación, en definitiva, se le niega, limitándosele la visión a la zona central, la enmarcada, que percibirá siempre con una sensación de querer más, que incita a introducirse en el cuadro, y así ver el conjunto de la escena. Finalmente, Poussin, plenamente consciente de la consecución del logro de teatral inclinación que perseguía, lo remata dejando ver nuevamente sólo partes de otra imagen, la del paisaje que aparece fragmentariamente por tres luminosas puertas simétricas, ubicadas tras las figuras.

Similar recurso, pero con una mayor cotidianidad y limitación en el número de personajes, hace reiteradamente acto de presencia en composiciones de Gerrit Dou, alumno de Rembrandt. Tanto en *La pollería* (Londres, National Gallery, **II.272a**) como en *El doctor* (**II.272b**), un marco completo pintado, coincidente con el Plano del Cuadro, recalca la frontera entre el *dentro* y el *fuera* del cuadro, introduciéndonos en la escena, al tiempo que juega con su condición de eco del marco real del cuadro. Este ingenioso recurso, que hace inmediatamente presente en el espectador la naturaleza del cuadro como abertura en el seno de una superficie plana vertical-la pared o el muro-, permite al pintor simultanear una escena costumbrista en el “fondo del cuadro” y un bodegón en el primer término, de modo que éste último, físicamente y como género, pasa a contener a la primera. La contemplación simultánea de los dos escenarios permite asimismo reparar en un detalle que subraya la naturaleza reatral del “escenario”: aunque la forma de los arcos que franquean el paso a la escena es diferente- conopial el primero y de medio punto el segundo, el bajorrelieve que decora el antepecho es similar, lo que hace pensar que se trataba de un elemento





272a. Gerrit Dou. *La pollería*. Londres, National Gallery.



272b. Gerrit Dou. *El doctor*. 1650. Viena, Kunsthistorisches Museum.

disponible y “portátil” dentro de los integraban el taller del pintor, al que “se añadía” a conveniencia una parte superior con la que “construir” la ventana introductoria a la escena. Aparece así como un elemento decorativo, desprovisto de las connotaciones simbólicas que hasta poco antes hubieran parecido inexcusables, evidenciando el camino del bodegón hacia su autonomía moderna, que se basa en razones de carácter ante todo formal.

Varios de los ejemplos comentados nos colocan ante la evidencia de que la distinción entre el marco pintado que quiere pasar por tal marco y el que quiere simular que es una ventana (o, dicho más exactamente, el marco de una ventana) es en ocasiones imperceptible: si el borde simulado es leído desde la condición plana de la imagen que simula un espacio, ese borde es un marco; si, dejándonos llevar por la seducción del engaño que propone el cuadro, lo leemos como convincente hueco enmarcado, es una ventana. Esta ambigüedad es precisamente causa de su atractivo: el marco de madera que recalca la condición de cuadro de aquello que contiene, refuerza paradójicamente el efecto de realidad si este contenido es suficientemente verosímil, de igual modo que la ventana, en ocasiones, parece estar pintada para desdejar su condición, y dar sólo paso a algo que no pretende ser sino pintura.

Tres formidables cuadros de Rembrandt nos servirán para ejemplificar esta diferencia que, aunque es de matiz, hace que el cuadro desemboque en resultados sumamente distintos. En el *Retrato de Agatha Bas* (1641, Londres, Buckingham Palace, **Il.273b**) se destaca, emergente desde el fondo oscuro y fuertemente iluminada, la figura de la mujer, cuya cabeza, coronando el rombo blanco del encaje que cubre los hombros y el pecho, nos mira - o se mira- fijamente de frente. Ante ella, separándola de nosotros, aparece una estructura que semeja el marco del cuadro, donde se apoya, haciendo que sobresalga del marco su mano izquierda. Al tiempo, deja que el abanico que sostiene con la derecha lo desborde en el centro de la parte inferior. Esa estructura tanto puede ser marco pintado de ventana como la parte superior de una puerta, pero el autor juega con el equívoco de que lo primero en lo que pensará el espectador de ese sucedáneo de realidad pintado en un cuadro será en un marco, del cual estaría saliendo la figura, efecto de aparición que reforzaría la tangible presencia de la mujer recortada sobre el fondo. Esa sensación debía de ser inicialmente mayor por dos razones: la primera, por estar concebido como *pendant* del retrato de su esposo *Nicolaas van*





Bambeek (1641. Bruselas, Musées Royaux des Beaux Arts, **II.273a**); la segunda, porque cuando ambos cuadros permanecían todavía juntos, fueron drásticamente recortados por sus cuatro costados¹⁰ debido a razones desconocidas, lo que redujo en buena medida el efecto de trampantojo buscado con sus pintados marcos de ébano, cuya moldura probablemente imitaba a la de los marcos que reales que los contenían. Así, una vez separada del cuadro que retrata a Nicolaas, la atenta mirada frontal de Agatha sugiere también el gesto de quien se contempla en un espejo, al cual se asoma, sola, desvelando y proyectando su presencia y su misterio como el cuadro proyecta a la figura pintada a través del tiempo.



273a. Rembrandt. *Nicolaas van Bambeek*. 1641. Bruselas, Musées Royaux des Beaux Arts.

273b. Rembrandt. *Retrato de Agatha Bas*. 1641, Londres, Buckingham Palace.

Por el contrario, si normalmente el pintor utiliza la táctica del marco pintado con la intención de dotar de ambigüedad a la frontera por la que el espectador distingue la realidad de la pintura, haciendo que el interior del marco juegue con él y se “contagie” de su verosimilitud, en su *Sagrada Familia* (1646. Kassel, Staatliche Kunstsammlungen Gemäldegalerie, **II.274**), Rembrandt opta por recalcar la condición “pintada” del contenido del marco mostrado en el cuadro, jugando a que el engaño resida en la cortina representada ante él. El pintor “ha recorrido” la cortina, - en apariencia, “real”, y colocada ante el cuadro de tema sacro para protegerlo respetuosamente-, dejando ver una parte del lienzo. Así, la zona de potente claridad ocupada por la Virgen y el Niño, que probablemente no encontraba respuesta en el lado derecho del cuadro “original”, dejándolo descompensado, se contrapesa con la cortina. Ésta, “casualmente”, tapa justo la parte de poco interés del “cuadro” que había “bajo ella”, aportando, en cambio, al cuadro “definitivo” un peso visual, derivado de su color, su tamaño y su textura, que sí equilibra al fin la composición. Paralelamente, la condición de ésta como “pintura” es subrayado por la presencia de la firma de su autor no en el marco figurado, zona del cuadro en la que hubiera sido esperable y tradicional, sino el suelo de la escena misma, de modo que la cortina recorrida renuncia a mostrarnos un panorama “real”, colocándonos en su lugar ante un “rembrandt” en el que la realidad ya ha sido traducida a pintura. Junto a estos ardidres compositivos y conceptuales, y de manera indisociable, Rembrandt ha perseguido

¹⁰. Cfr. Liesbeth De Belie, *Museum of Ancient Art. A selection of works. Royal Museums of Fine Arts of Belgium*. Brussels, 2010, p.166.



con ese progresivo acercamiento al ámbito de sus personajes una sensación de proximidad y delicadeza muy propia de él. Al respecto de esta mezcla de sofisticado artificio e intimidad, Chastel ha señalado:



274. Rembrandt. *Sagrada Familia*. 1646. Kassel, Staatliche Kunstsammlungen Gemäldegalerie.

“Se puede ver, en pequeño, un equivalente pictórico a los *tour de force* de Calderón, Thomas Middleton o Corneille, y esas famosas piezas en las que la tramoya salta a la escena, donde una representación teatral, con sus espectadores y sus actores, es puesta sobre el escenario, y donde el que maneja el juego señala, cuando le place, el carácter ilusorio del ficticio espectáculo, e invita al espectador a proyectar su propia situación y a aplicar por su parte a la vida misma la conciencia de ilusión evidenciada por el teatro.”¹¹

El éxito de la composición, que resume de manera tan brillante como discreta alguno de los horizontes artísticos del barroco, lo atestigua que ya en 1647 Adrien van Gesbaech pinte, recurriendo al mismo artificio, una *Huida a Egipto* tras una cortina azul (Leiden). Igualmente, otro alumno de Rembrandt, Nicolas Maes se sirve de la cortina descorrida en *La espía* (1655, Londres, Guildhall Art Gallery), donde la cortina descorrida encuentra su equivalente o trasunto humano en el interior del cuadro que desvela: una sirvienta entreabre una puerta, permitiendo al espectador acceder con la mirada a su través y contemplar indiscretamente el interior de una casa, del mismo modo que la cortina franquea el paso al interior del cuadro.



275. Escuela de Ferrara, *La Virgen y el Niño*. 1480. Edimburgo, National Gallery of Scotland.

Junto a la inmediatez del uso separador y al atractivo del trampantojo, con lo que conlleva de ambigüedad entre lo real y lo pintado, una tercera circunstancia explica el uso del marco figurado inserto en el cuadro: la duplicación de la frontera que separa a la imagen del mundo exterior refuerza la soledad de su contenido, pero también subraya la autonomía del cuadro, de modo que se podría aplicar a la obra así aislada el aserto de Tíbulo *In solis sis tibi turba locis*, “En la soledad sé un mundo para ti mismo”.¹²

Este efecto de “espléndido aislamiento” se puede apreciar en un cuadro anónimo de la Escuela de Ferrara, *La Virgen y el Niño* (1480. Edimburgo, National Gallery of Scotland, II.275), temprano trampantojo que parece uno de esos casos donde un autor “se encuentra” un recurso que es un tesoro con el que no sabe muy bien qué hacer: un bastidor con restos de un pergamino cuidadosamente pintado hace de marco de ventana, tras la cual muestra a la Virgen, Jesús y dos ángeles. Sobre un trozo del pergamino rasgado se posa una mosca, amenazante emblema de

¹¹ Chastel, A, *Le tableau dans le tableau, Fables, Formes, Figures*, vol II, p.84.

¹² Tíbulo, *Elegías*, 3, 19, 12. Citado por Michel de Montaigne, *Ensayos*. Cap, XXI, *De la soledad*.



la podredumbre y el Mal, que prefigura la futura muerte de Cristo. Parece lógico que si lo que enmarca la escena no es una ventana, tras la cual sí sería razonable representar la escena tal como lo hace, sino el bastidor de un soporte pictórico, el contenido del marco debería simular ser “pintado” sobre tal soporte, y no “real”. Quizás la única explicación posible sea que pretende que el tema de su pintura sea un cuadro con su marco, los cuales han sido envueltos con un papel que alguien ha rasgado, dejando ver el cuadro oculto.

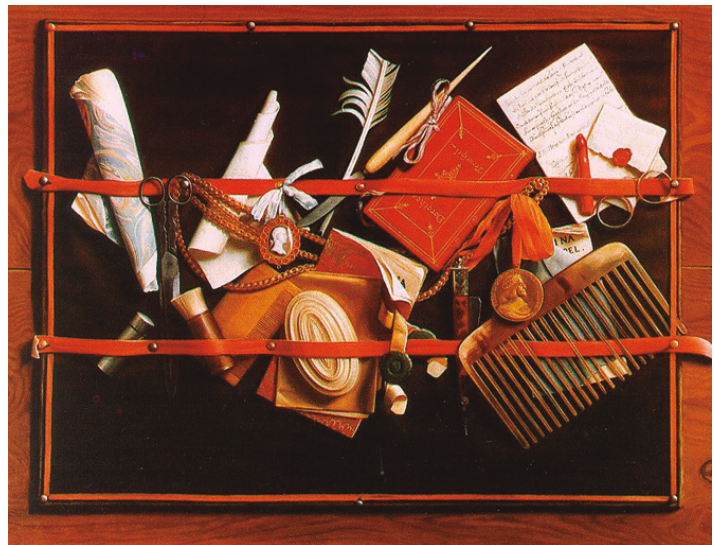
De manera aún más decidida se sirve del marco realista, que rodea e independiza su tema, Samuel van Hoogstraten en su “*Trompe- l. 'oil*” (1666-1678. Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle, **II.276**). Plenamente

consciente de la ambigüedad de lo que el cuadro muestra, el pintor busca la similitud entre la superficie oscura- sobre la que distribuye un conjunto de objetos privados, sujetos por dos bandas de cuero horizontales-, que está clavada a dos piezas de madera de las que muestra sólo los bordes, sin cubrir, con un cuadro y su marco, o con un bastidor de un lienzo visto desde detrás, en el que estuviera sujeto el conjunto heteróclito de piezas. Éstas son alusiones veladas a su biografía, referencias a su extensa formación como pintor- las gafas, como símbolo del sentido de la vista-, y como escritor, a lo que alude con los utensilios de escritura y dos dramas escritos por él. Junto a ello, objetos como el peine, que hace referencia al orden en los pensamientos, la medalla de honor del Emperador, y un poema que le elogia:

“Vosotros, los que dudáis que la mano diestra de Zeuxis/ haya sabido engañar a los pájaros con planas uvas de color/que un noble consiga superarlo en maestría/ con suave pincel y blanca túnica de pintor/; Venid y ved a Hoochstraet!/ El que domina todo el mundo cae, por arte de su pincel, en el mismo error”.¹³

Utilizado como carta de presentación, es, en realidad, un autorretrato espiritual, en el que los confines del marco pintado subrayan no tanto el aislamiento de los objetos cuanto la suficiencia y la autonomía del autor que los ha pintado. Dos años después, en 1670, Cornelis Norbertus Gijsbrechts llega al punto final por esta línea, representando el reverso de un cuadro en su superficie pintada, al que nos referíamos más arriba. (**II.226**)

Un esquema similar, pero multiplicado por dos y aplicado a un hueco, lo que lo acerca a la ventana, encontramos en *Armario con flores, frutas y copas*” (1610. Praga, Nationalgalerie, **II.277**), de Georg Flegel. Haciendo coincidir el borde del armario con un marco pintado en el cuadro, Flegel lo divide desigualmente con una balda, fragmentándolo en dos partes casi independientes (lo que lo convierte en dos cuadros yuxtapuestos, similares a los que tratamos en un apartado anterior). En él- o ellos-



276. Samuel van Hoogstraten. “*Trompe- l. 'oil*”. 1666-1678. Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle Gemäldegalerie.



277. G. Flegel. *Armario con flores, frutas y copas*. 1610. Praga, Nationalgalerie.

¹³ Toman, Rolf (Ed), *El Barroco*. Tandem-Verlag. Ullmann. Colonia, 2007, p. 475.





muestra diversos objetos con los que el anfitrión honraba a sus invitados, haciendo descansar la unidad del conjunto en un uso de la perspectiva central por el que percibimos más inclinada la fuga de la balda inferior que la de la superior, lo que disuade al espectador de que contemple la primera frontalmente. Al mantener su mirada un poco por encima del nivel de la balda superior, algo necesario para que se cumpla la intención ilusionista de la perspectiva del trampantojo, el espectador enlaza la balda inferior, que mira desde arriba, con la superior, que está frente a él, sosteniendo así la unidad del cuadro, independiente, eso sí, del mundo que lo rodea.

Hemos indicado en diferentes ocasiones cómo el marco figurado es aprovechado, con mayor o menor conciencia y éxito, como punto de partida para que se desdibuje la frontera entre pintura y realidad, propósito de engaño que, si bien está siempre presente en estos casos, en ocasiones se convierte en intención privilegiada y es el cuadro entero el que se construye en torno a él.

Este artificio, a mitad de camino entre el juego y la reflexión sobre la naturaleza de imagen, aparece en cuanto el pintor tiene herramientas capaces para la representación de la figura en el espacio. Siguiendo el modelo de Pinturicchio en las Salas de los Borgia en el Vaticano, Luca Signorelli sella los frescos de la Capilla de San Brizio de la Catedral de Orvieto con un alto zócalo perimétrico decorado con grutescos, bustos de filósofos y poetas - más arriba nos hemos referido al *Dante* de esta serie-, junto con grisallas que ilustran pasajes de sus obras. En estos grutescos, el pintor despliega una fantasía inagotable, acompañada de extraordinarias cualidades expresivas. En *Empédocles* (1500-1502) simula que uno de los tondos con grisallas ha sido retirado, dejando ver el hueco redondo, rodeado por el marco decorado, que ocupa así la mayor parte de la superficie del cuadro. Desde ese vano se asoma, acodándose, la figura, que se gira y mira hacia la parte alta del muro decorado, en un logrado efecto de trampantojo. (II.278)

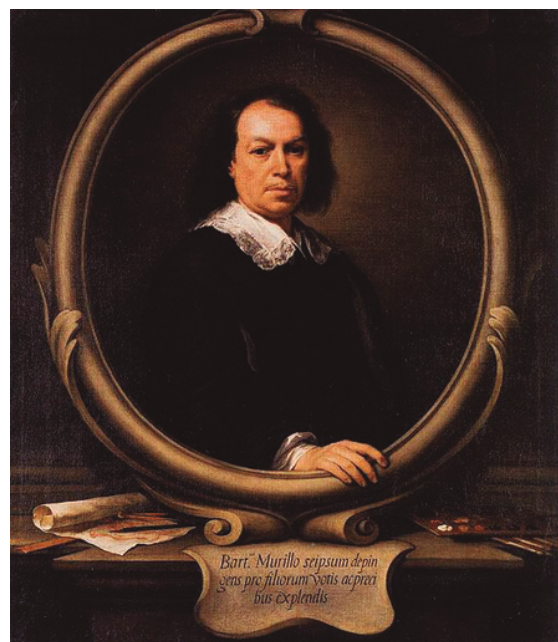
Mayor complejidad presenta el primero de los autorretratos de Bartolomé Esteban Murillo, pintado hacia 1675 y conservado en la National Gallery de Londres, (II.279) donde el pintor se muestra en el interior de un marco oval de piedra, bajo el que se lee su nombre, dentro de una inscripción:

*Bart. Murillo seipsum depin-
gens profiliorum votis acpreci-
bus explendis.*

El hecho de que se trate de una inscripción latina indica de por sí que está dirigida a un público docto, capaz de entenderla y, paralelamente, de interpretarla.



278. L. Signorelli. *Empédocles*. 1500-2.
Orvieto, Catedral.



279. B. E. Murillo. *Autorretrato*. 1675.
Londres, National Gallery.





Seguimos a Victor Stoichita¹⁴, que ha interpretado sagazmente las intenciones de Murillo al representarse de ese modo, dentro de un marco con un texto. La inscripción nos dice que el pintor se autorretrató atendiendo a los deseos y súplicas de sus hijos, utilizando para ello el verbo *pingeo* no en pretérito perfecto o imperfecto, tiempos usualmente usados para las inscripciones y firmas de los cuadros, sino en un inusual participio presente, *depingens*, que en castellano se traduce como gerundio, “pintándose”. Stoichita argumenta que, de acuerdo con esto, Murillo se muestra no sólo para sus descendientes, sino para la posteridad, al modo en que Vasari había representado a los protagonistas de sus *Vidas de pintores ilustres* (1550), dentro de marcos ovalados, fórmula asociada a la nobleza y la perpetuación de la memoria, adelantándose a que la posteridad lo haga.¹⁵

La imagen se coloca voluntariamente en un estatus contradictorio e imposible. El marco está apoyado sobre una mesa, donde vemos depositados útiles de dibujo y pintura, que harían referencia a la doble naturaleza del arte del pintor, como dibujante y colorista. Ese entorno simula ser “la realidad”, de la que la pintura contenida en el marco formaría parte, pero ahora como superficie pintada y plana que representa la efigie del pintor, quien ya no está “realmente” ahí, sino sólo como pintura. Sin embargo, esta lógica tranquilizadora se ve contradicha por la mano que desborda el mundo de “lo pintado” y se adentra en el mundo de “lo real”, convirtiendo la frontera entre ambos mundos en ambigua. Por una parte, la mano sobre el marco insiste en la realidad de la figura de la que es extremidad; por otra, ya que esa figura no puede sino ser pintada (a menos que todo fuera un teatro ridículo y Murillo continuara bajo el marco ovalado, a través de un hueco abierto en la mesa), contagia de irrealidad al primer término, convirtiéndolo en pintura. Por ello, Murillo es aquí, simultáneamente, pintor todavía vivo y futura gloria para la posteridad, realidad y pintura, con el encanto de ser ambas cosas, pero también con el riesgo de no ser convincentemente ninguna.

Este juego de confusiones entre verdad y pintura en el retrato, que se remonta al *topos* griego al que nos referíamos más arriba, ha sido ampliamente apreciado y buscado. Ernst Kris y Otto Kurz¹⁶ recogen, entre otros abundantes ejemplos y variaciones del tema, la historia que describe a Felipe II confundido ante un retrato de su padre, al que toma por el Emperador mismo, o un cardenal que entregó papel y pluma al retrato de León X pintado por Rafael, para que firmase, citado por Zuccaro, e, igualmente la de Tiziano colocando en una ventana el retrato de Pablo III para acelerar su secado, lo que produjo que las gentes que pasaran por delante saludaran al cuadro, creyendo que estaban ante el mismo Papa, citado por Vasari. Estos ecos de las historias griegas de éxitos en los propósitos miméticos del cuadro resonarán igualmente en leyendas similares en torno a los retratos de Juan de Pareja (1649, Nueva York, Metropolitan Museum of Art) e Inocencio X (1650, Roma Galería Doria Pamphili), de Velázquez.

Cerraremos este apartado con un ejemplo que excede el tiempo en el centramos este estudio, que nos servirá para completar esta aproximación al uso del marco como medio para hacer surgir la duda entre lo que está dentro y lo que está fuera de él, entre lo pintado y lo real e, igualmente, para sugerir la permeabilidad de la frontera que separa ambos mundos. Se trata del lienzo *Escapando a la crítica* (1874, Madrid, Banco de España, **II.280**), de Pere Borrel del Caso, donde, a despecho del título, el sentido entero y la razón de existir del cuadro



280. P. Borrel del Caso. *Escapando a la crítica*. 1874, Madrid, Banco de España.

¹⁴ Stoichita, V, *op. cit.*, p.220-5.

¹⁵ *Ibid*, p.224.

¹⁶ Kris, E/Kurz, O, *op. cit.*, p.64.





reside en la contradicción: lo que ha de estar pacientemente contenido en el marco, concentrado en su ámbito y separado del mundo real, se rebela, escapa del mundo pintado y, pasando por encima del marco, irrumpe en nuestro mundo “real” - o, más bien, trata de irrumpir, pues la cualidad (y la calidad) técnica del “fugitivo” vuelve a encadenarlo, ante nuestros ojos, al mundo pictórico del que intentaba escabullirse.

- Marcos inverosímiles.

Tal como hemos visto, normalmente las formas pintadas en el interior de los cuadros con intención de que hagan las veces de ficticios cercos de la imagen próximos a los bordes de la misma, o semejan los marcos reales que contienen los cuadros verdaderos, o aparentan ser elementos arquitectónicos verosímiles, con los que se consiguen funciones de encuadre similares. Pero, en ocasiones, ese efecto de *enmarcamiento* se produce recurriendo a encuadres que, o bien son inverosímiles -aunque son representados por el pintor con naturalidad y como si fueran perfectamente normales-, o bien son sólo recursos pictóricos, o bien sólo funcionan como marcos visuales.

Lo primero es de uso frecuente en el ámbito contrarreformista del siglo XVII, donde se desarrolla una fórmula iconográfica que muestra a la Virgen y el Niño insertos en un medallón, y rodeados por un marco que, en lugar de madera, está formado por una guirnalda de flores y frutos alusivos a María, como si hubieran sido recogidos de un *hortus conclusus*. Esos marcos florales están integrados por rosas y lirios, que aluden al amor y a la pureza de la Virgen; castañas, cuyo fruto no se ve alcanzado por las espinas, como María está libre del Pecado Original; flores de azahar, que evocan su condición de Esposa de Jesús; ciruelas, que simbolizan su fidelidad; narcisos, alusivos al futuro dolor de la Virgen en la Pasión.¹⁷

Con ello, el marco deja de ser un simple límite y pasa a estar cargado de significado: dado que éste es referido a su contenido, al ser alegorías de la Virgen lo que rodea a Ésta, la imagen y lo rodeado son lo mismo. El marco es redundante con la imagen o, dicho de otro modo, lo contenido en la imagen se rodea a sí mismo.



281. D.Seghers, C. Schut y J. van Thielen
Corona floral con la Virgen y el Niño. Gante,
Museum von Schone Kunsten.

Esta fórmula del marco floral es en ocasiones aplicada de una manera verosímil: a un marco figurado que enmarca un cuadro en el cuadro se le añaden veristamente flores que, de acuerdo con lo antedicho, convierten el marco en una prolongación, alegórica, pero, paradójicamente, “real”, del cuadro que contiene. Es el caso de *Corona floral con la Virgen y el Niño*, de Daniel Seghers, Cornelis Schut y J. van Thielen (Gante, Museum von Schone Kunsten, **II.281**), donde, a la vez que se da un paso más en la línea de que el marco ficticio gane espacio en el cuadro, éste, por así decirlo, “se recupera”, ocupando con objetos “reales” - en este caso, flores-, parte del supuesto marco plano de madera. Éste rodea algo que ya no se pretende sea “real”, sino “pintado”, esto es las figuras de María y Jesús, a las que hemos de leer como cuadro-que-semeja-que-está-pintado-dentro de un cuadro “real”, porque no hay otra explicación para su pequeño tamaño.

¹⁷ Impelluso, Lucia. *La naturaleza y sus símbolos*, p.92, 96, 118,164,186.





282. J. Brueghel de Velours y P.P. Rubens, *Madonna con corona floral*. 1620. Munich, Alte Pinakothek.

Incomparablemente más ambigua resulta la *Madonna con corona floral* (1620. Munich, Alte Pinakothek, **II.282**), de Jan Brueghel de Velours y Pedro Pablo Rubens, donde la similitud de tamaño entre las figuras del interior del marco foral y las del exterior coloca al espectador ante la duda de si está ante una ventana a la que se asoman la Virgen y el Niño, ante un espejo sostenido por ángeles, -opciones ambas probables, dada la identidad en el tratamiento de las figuras que contiene el anillo de flores y las que están fuera de él, producto todas ellas de la mano de Rubens, quien no puede sino pintar seres “más reales que la vida misma”- o, como en el caso anterior, de un cuadro en el cuadro. De otra parte, el marco que contiene frontalmente al cuadro inserto se aleja de los bordes del formato del lienzo real, espacio ocupado por los querubines, convirtiendo ya al conjunto en un cuadro dentro de otro en términos que tratamos en un apartado anterior.

En otro lienzo de autoría compartida por ambos autores, recientemente exhibido en la antológica que de sus fondos de Rubens ha organizado el Museo del Prado, se da un paso más en el tránsito desde el marco verista decorado por flores del cuadro de Seghers, y el más ambiguo, donde a un marco con flores lo rodea otro, de carne angélica (como veíamos en el anterior ejemplo de Rubens y Brueghel), hacia un marco floral fantástico y autosuficiente. Se trata de *La Virgen y el Niño en un cuadro rodeado de flores y frutas* (hacia 1618), donde, sin ángeles alrededor, la finura del borde del supuesto cuadro y la cadena dorada que lo sujeta harían pensar que no se trata de un cuadro - como reza el catálogo del museo-, sino de un espejo,



al que rodea la guirnalda de flores, frutos y pájaros (**II.283**). El espectador estaría, por tanto, ante un espejo que refleja a la Virgen... que debería estar donde está el espectador, trampa conceptual que podría dar pie a la catarata de especulaciones que ha originado el espejo de las Meninas, frenéticas teorías que no tendrían por qué limitarse a meras indagaciones hermenéuticas, pudiendo desembocar en succulentas y heréticas especulaciones teológicas que sólo tendrían el inconveniente de ser enteramente falsas, dada la personalidad de los autores del cuadro. Parece seguro el propósito de jugar con la similitud cuadro- espejo, y sin embargo, también lo es que no hay con ello intención de subvertir todo lo establecido en torno al carácter sagrado de la Virgen, lo que hace pensar en que no siempre el pintor -aún tratándose de alguien con la portentosa inteligencia de Rubens- abarca todas las consecuencias que un inocente “juego pictórico” puede originar.

283. J. Brueghel y P.P. Rubens, *La Virgen y el Niño en un cuadro rodeado de flores y frutas*. 1618. Madrid, Prado.





Frente a la ambigüedad del ejemplo anterior de Rubens, que no permite decidir el nivel de veracidad de lo rodeado por el marco floral, ese contenido puede ser el de una escena decididamente verosímil - es decir, que no quiere aparecer como un cuadro, sino como “real”-, y que se muestra enmarcada por un improbable marco de flores. Es el caso de *Sagrada familia con una corona de flores y frutos* (Munich, Alte Pinacothek, **II.284**), obra producto de esfuerzos compartidos, en este caso por Jan Brueghel el Viejo y Pieter van Avont. Heredero de la tradición de marcos que recogen la totalidad del formato del cuadro y que, decorados con guirnaldas de flores, contienen cuadros de la Virgen y el Niño- sin disimular su condición de “cuadro pintado”, como ocurre en Seghers, o de condición ambigua, siendo a la vez “pintados” y “reales”, como en Rubens-, aquí contemplamos una escena “real” donde ocurre algo mágico: en medio de un jardín juegan unos angelitos con la Sagrada Familia y San Juanito, mientras otros elevan una guirnalda de flores. Ésta, extendida ante los protagonistas, conforma a su alrededor un marco irregular, flotante en medio del cuadro. Si, en medio de la proliferación de elementos que riegan la escena hacemos abstracción del arabesco que forman las guirnaldas de flores, veremos que ese arabesco no es casual, sino que se organiza en torno a la “M” de María.¹⁸

Aunque de forma y contenido muy diferente, resulta similar el principio que rige *La naturaleza decorando a las tres Gracias* (hacia 1615. Glasgow, Art Gallery and Museum, Kelvingrove, **II.285**), nuevamente colaboración entre J. Brueghel y Rubens. Pese a que, respecto al trabajo en colaboración, Rubens en su juventud le había escrito al embajador de Mantua en España que “yo me he propuesto no confundirme jamás con otro, aunque sea un grande hombre, y el trabajo de este modo hecho es tanto de uno como de otro”¹⁹, nuevamente asistimos al mismo reparto de cometidos entre los dos colegas y amigos, cada uno dedicado a pintar aquello para lo que se sentía más capaz, confiando al otro lo que resultaba menos adecuado a sus cualidades. La atención de Rubens se ha dirigido a la pintura de las Ninfas, sátiros y *putti* que construyen, aprovechando dos árboles, unas guirnaldas de frutas ejecutadas por Velours con extraordinaria riqueza. Éstas forman un marco ovalado, circundando a las tres Gracias, encaramadas sobre un altar, sofisticado contorno que cierra, en la cima de los árboles, un manto rojo tendido.



284. J. Brueghel y P. van Avont, *Sagrada familia con una corona de flores y frutos*. Munich, Alte Pinacothek.

285. J. Brueghel y P.P. Rubens, *La naturaleza decorando a las tres Gracias*. 1615. Glasgow, Museum, Kelvingrove.



¹⁸ Esta disposición de los elementos del cuadro que buscan sugerir letras o conformar signos han sido puestas por Mario Praz en relación con “las *technopaegnia* de los alejandrinos y de los poetas del XVIII, que volvieron a ponerlas de moda, por las que intentaban ingenuamente sugerir objetos (un hacha, un altar, un par de alas) mediante una configuración de versos de diferente longitud-algo parecido a los caligramas de Apollinaire”.¹⁰praz. E incluso puede encontrarse relación con un recurso de la Retórica musical barroca, la *hipotiposis*, o dibujo realizado por medio de la ubicación de las notas musicales en el pentagrama, usado por Bach para dibujar una cruz en partes de sus cantatas referidas a la Crucifixión).

¹⁹ Morán, M, *op. cit.*, p.16-17.





Un caso particular de marcos florales resulta ejemplificado por el cuadro de Jan Davidsz de Heem *Eucaristía en corona de frutos* (1648, Viena, Kunsthistorisches Museum, **II.286**), donde ni quiere parecer pintura el cáliz contenido en el marco vegetal, ni, dado su tamaño, es enteramente irreal la corona de frutos que lo rodea, pese a lo cual todo adquiere un perfil a mitad de camino entre lo verosímil y lo fantástico, que conviene a la naturaleza de lo representado. El cuadro participa de una línea, corriente en la escuela de Seghers -jesuita- y sus discípulos, en la que era frecuente representar decoraciones de guirnaldas sobre un nicho de pared, dentro del que aparece un cáliz con una Hostia suspendida cuyo brillo indica que ya ha sido consagrada. Abundan en la guirnalda los motivos eucarísticos, como racimos de uvas y gavillas de cereales, y junto a ellos mazorcas de maíz, peras, manzanas e higos, conformando un todo colorista y luminoso que es a la vez marco y cuadro.²⁰ En su centro, una hornacina, funcionando como la parte interna del marco floral, realza la redondez, brillo y blancura del Sacramento, del que actúa como sagrario.



286. Jan D. de Heem *Eucaristía en corona de frutos*. 1648. Viena, Kunsthistorisches Museum.

Para concluir este apartado, nos referiremos a un eco lejano de estas estructuras vegetales, pasadas por la exigencia romántica de la naturalidad, presente en un autor nórdico con una fina percepción de los recursos visuales que concentran la escena. En el cuadro *Rocas cretáceas en Rütgen* (1818, Winterthur, Fundación Oscar Reinhart, **II.287**), pintado durante su viaje de novios, C. D. Friedrich muestra un mirador en los acantilados de Stubbenkammer²¹ ante cuyo abismo se asoman tres figuras, paseo que se convierte por medio de la pintura en un viaje trascendental. De ellas, dos serían representaciones del propio pintor: uno, temeroso y decrepito se asoma al borde para ver lo que la mujer- su esposa Carolina, recién casada- le enseña en la dirección más peligrosa del barranco; el otro, una visión de sí mismo rejuvenecido y seguro de sí, no teme colocarse de pie al borde mismo del abismo, mientras contempla en la lejanía dos veleros, símbolos vitales de la pareja, que se dirigen hacia el horizonte, donde el mar se convierte en cielo. Sobre él, las siluetas de las copas de los árboles encuadran el paisaje y, continuándose en las sinuosas líneas de los troncos que se dejan caer hasta el punto hacia el que señala la joven en el centro del borde inferior del cuadro, describen la forma de un corazón, como no era infrecuente dentro de la tradición romántica, de modo de que el sutil marco dentro del cuadro tematiza la naturaleza amorosa de su contenido, el enunciado de una aventura vital compartida.



287. C. D. Friedrich *Rocas cretáceas en Rütgen*. 1818. Winterthur, Fundación Oscar Reinhart.

²⁰ Schneider, N, *Naturaleza muerta*, p.152.

²¹ Wolf, N, *op. cit.*, p.52.





288. Francisco Zurbarán. *La Inmaculada Concepción*. 1630. Madrid, Prado.

Un punto mayor de inverosimilitud lo constituye el uso de nubes como medio de enmarcar. Se trata aquí más de un recurso pictórico que verista, atractivo en la medida en que ubica la escena, de contenido sagrado o mitológico, en un entorno celeste, al tiempo que resulta eficaz desde un punto de vista compositivo, por rodear al tema de una masa indefinida que excusa al cuadro de presentar un contenido en las zonas cercanas a los bordes, con el consiguiente beneficio de concentrar la atención del espectador. Un modelo iconográfico que aparece en Flandes, y cuyo origen probablemente pudiéramos rastrear en las *Arma Cristi*, sirvió para un tipo de representación de la Virgen muy usual durante el siglo XVII en España, fórmula a la que se acoge *La Inmaculada Concepción* de Francisco Zurbarán del Museo del Prado (II.288). Pacheco había utilizado unos años antes este modelo, y tanto Velázquez como Zurbarán, coetáneos entre sí y discípulos del primero en Sevilla, se sirvieron igualmente de él. Aquí aparece María adolescente y seria, rodeada por los símbolos de la letanía de la Virgen de Loreto, metáforas bíblicas con las que se describe a la Esposa del Cantar de los Cantares, asimiladas a Ella. Cada una de estas metáforas está ubicada en huecos de formatos irregulares que se abren en las nubes, ecos imperfectos de dos circunferencias casi completas e idénticas entre sí.

Una, sobre la que la Virgen se apoya- la luna- y otra, con la que se corona, un hueco redondeado en las nubes que hace las veces de orla y que contiene parte de las doce estrellas que rodean a la Doncella en el Apocalipsis. El conjunto es de una organización extraña, híbrida entre el verismo tenebrista y una plenitud medieval donde todo está supeditado a la pormenorizada eficacia simbólica. De hecho, así terminó por ser visto el arte de Zurbarán entre sus contemporáneos, lo que llevó a que, a despecho de sus muchos méritos, acabara su vida en la pobreza.

Finalmente, el efecto del marco puede ser conseguido por medio de una estructura semejante a un marco que ni es real (madera, arquitectura), ni se asimila a éste (flores, nubes), sino que responde a una calculada disposición de las formas, los colores y los tonos de manera que, de modo cercano a lo que sucedía en el último ejemplo de Friedrich, sumados, organicen un dispositivo que el ojo del espectador lea como marco, aunque su comprensión no lo tome por tal.

Así, en *La liberación de Arsinoe* (*Liberación de esclavas*), (1556, Dresde, Gemäldegalerie, II.289) Tintoretto se sirve de la barca para componer con ella prácticamente una elipse que, sumada a la figura clara de la esclava de la izquierda, inclinada hacia la derecha, y la del timonel de la derecha, ladeado hacia la izquierda, sugiere un óvalo incompleto. Con ello, el



289. Tintoretto. *La liberación de Arsinoe* (*Liberación de esclavas*). 1556, Dresde, Gemäldegalerie.





290. P.P. Rubens, *Duque de Lerma a caballo*. 1603, Madrid, Prado.



291. P.P. Rubens, *Las tres Gracias*. 1636-38. Madrid, Prado.

pintor convierte el formato rectangular del conjunto en otro ovalado, donde focaliza la acción y con el que confiere a la escena una inestabilidad extrema, adecuada para hacer partícipe al espectador del oleaje, pero tanto como eso y más, para transmitir la sensación de fragilidad y vulnerabilidad que acompañan a la condición humana. Nuevamente encontramos formas dispuestas de modo que semejen un óvalo *enmarcador*, que focaliza la atención en torno a una figura, en el *Retrato del Duque de Lerma a caballo* (1603) de Rubens, del Museo del Prado (**II.290**). Tratándose de Rubens, pintor erudito, quizás no sea inadecuado considerar este cuadro, - que se escapa del modelo establecido por Tiziano con su *Carlos V en la batalla de Mühlberg*-, como eco de otro retrato ecuestre, mítico y perdido, recordado por Plinio, en el que Apeles hacía avanzar a Antígono hacia el espectador. Retratado desde un punto de vista insólitamente bajo, el Duque de Lerma, que intentó traer al joven Rubens a la corte española, se muestra imponente, bajo palmas y nubes de un eléctrico cielo de tormenta, que lo enmarcan conformando un auténtico arco de triunfo, con el que el áulico Rubens celebra las victorias de su protector.

También en *Las tres Gracias* (1636-38, Madrid, Prado, **II.291**) presenta Rubens una variación del tema, cercana a los casos que veíamos más arriba de marcos florales, pero con un entorno vegetal mucho más sencillo, al no contar ya con la colaboración de Brueghel. Quizás triple retrato de Helena Fourment - Rubens conservó el cuadro hasta su muerte-, las tres hijas de Zeus se recortan contra el fondo azul del cielo, mientras el arabesco circundante que forman el tronco con telas enrolladas en la izquierda, la guirnalda de rosas por arriba y, en la derecha, un amorcillo abrazado a una cornucopia, escultura de una fuente que mana hasta el suelo, hacen las veces de arco o pórtico, como celebrando la felicidad que su joven esposa le proporcionaba a un Rubens ya maduro.

Casi antagónica en su intimidad, y de una habilidad no menor, resulta la delicada *Lectora en la ventana* de Johannes Vermeer (hacia 1657. Dresde, Gemäldegalerie), desarrollo híbrido del esquema del marco de ventana ante el cuadro y del repecho colocado ante la figura (**II.41**). Frente a la obviedad de que el dispositivo *enmarcador* de la escena sea regular y constante en sus cuatro lados, reproduciendo o alterando el formato, pero de algún modo funcionando como eco claro suyo, el refinamiento visual de Vermeer hace que aquí el tamaño, el color, la textura, la consistencia de cada lado sean tan distintos de los otros que consigue cumplir el propósito de focalizar la atención sobre la figura sin que el espectador sienta





incómodamente estar siendo dirigido. El lado superior, casi imperceptible, de ese “marco”, lo constituye la barra de la cortina. Ésta cae pesadamente, conformando con una ancha columna amarillo verdosa el lado derecho del “reencuadre”. Su simétrico del lado izquierdo es en todo distinto: situada tras la cortina del primer término, bajo otra de color rojo, que entra desde más allá del borde superior del lienzo, vemos una ventana abierta, es decir, aquello que deja ver y permite proyección, frente al telón que tapa y separa. Y por si la tarea de aislamiento que le está encomendada a éste último no pudiera ser llevada a cabo sólo por el lado derecho del “marco en el cuadro”, la mesa con el rico tapete y las frutas completa la tarea de separar y enmarcar la figura de la lectora, aislándola en su inaccesible mundo interior.

Esta sutileza a la hora de concentrar la atención del espectador en la joven a la vez que se le imposibilita el acceso a su alma, se corresponde con la dosificación de los detalles esparcidos por el cuadro, aclarando y oscureciendo la naturaleza de la atención que la muchacha dispensa a la carta. Las manzanas y melocotones de la mesa hacen relación a la fruta por la que cae Eva en el Paraíso²², y son como una advertencia que limita las aspiraciones prometidas por la ventana abierta. En los irregulares cristales de ésta, el rostro de la muchacha parece deformarse, como consecuencia del contenido de la carta, y como advertencia futura. Estaríamos quizás ante la escenificación de una tentación amorosa que se ofrece ante la muchacha, con promesas de liberación que ocultan los peligros del engaño y la deshonra.

La radiografía del cuadro muestra cómo la primera idea del pintor era colocar en el espacio de la cortina de la derecha una gran vasija y un cuadro mostrando al “Amor”, que aparece repetidamente en otros cuadros suyos.²³ En su lugar, la cortina tapa un amplio espacio del lienzo, desplazándose hacia la derecha hasta coincidir con los puntos de fuga de la ventana, como contraviniendo la promesa que ésta representa. La operación por la que finalmente Vermeer decide prescindir del cuadro inserto, colocando en su lugar la cortina, es una acción de doble ocultamiento, en el que, como no podía ser menos en el caso del pintor de Delft, los criterios narrativos y simbólicos son inextricables de las decisiones estructurales y compositivas. Retirar una evidencia tan clara de la naturaleza de la concentración y la tempestad interior que sacude a la lectora, y separarnos físicamente de ella corriendo un telón que la aísla, son al mismo tiempo dos y un mismo acto. Señala Bozal:

“Cuando Mieris, Maes, Ter Borch o Netscher exponen el estado emocional de sus protagonistas, nos permiten identificarnos (o no identificarnos) con ellas, conocerlas y reconocerlas, se comportan respecto del espectador en la manera en la que lo hace para el lector el narrador en tercera persona: permiten entrar en su interior. Por el contrario, Pieter de Hoch y, sobre todo, Vermeer, nos dejan fuera, nos indican con claridad que estamos fuera, quizá porque la visión lo es siempre de un exterior. (...) Podemos identificarnos con la dramática expresión de la Betsabé rembrandtiana, admirar la osadía de la mujer que en la estampa muestra su cuerpo, ninguna de ellas nos rechaza, nos deja fuera..., no sucede lo mismo con las mujeres de Vermeer”.²⁴

Hemos estado cerca de participar de su mundo, como si nos fuera a hacer una confidencia de la que a la postre se arrepiente, dejándonos ante un cristal que repentinamente se ha vuelto opaco. Quizás pocas veces como aquí sentimos cumplida la lapidaria definición que da J.L.Borges sobre el hecho estético: la inminencia de una revelación que, finalmente, no se produce.²⁵

²² Impelluso, L, *op. cit*, p.149,168.

²³ Arasse, D, *op. cit*, p. 298.

²⁴ Bozal, Vermeer, p. 189.

²⁵ Borges, J.L., *La muralla y los libros*, en *Otras Inquisiciones*, p.12





b - Marcos dentro del cuadro.

En el interior de los cuadros pueden hacer acto de presencia dispositivos que, de modo similar al marco, contengan en sí, realizándolas, zonas del cuadro. Estas estructuras pueden estar conformadas por reproducciones de cosas que en la realidad funcionen naturalmente como marcos (frecuentemente, elementos arquitectónicos), o, más frecuentemente, ser sólo producto de configuraciones visuales, al modo de lo señalado en el ejemplo de Vermeer, pero que, a diferencia de éste, no enmarcan la totalidad de la superficie de la obra, sino que parcelan a ésta en su interior.

- Marcos reales.

Vimos en el apartado anterior cómo los marcos insertos pueden ser un eco inmediato del marco real, y hacer que su efecto de doble subrayado afecte al conjunto de la imagen. Pero también pueden limitarse a encuadrar sólo una parte de ella. En este segundo caso, de modo similar al cuadro en el cuadro, al espejo en el cuadro, o a la ventana en el cuadro, el pintor se sirve de este dispositivo para conferir un cierto estatus de autonomía a una parte de su composición, sin que ésta deje de interconectar con el resto. Más aún: esa parte subrayada por medio del marco interno ve realzada su presencia, y dirigida a ella la mirada del espectador. Nos sirve de preciso ejemplo de esto una tabla italiana, obra de un maestro desconocido del siglo XV, *Alegoría de la Música* (Londres, National Gallery, **II.292**), donde un joven lujosamente ataviado se arrodilla, en una escalinata frontal al cuadro, ante una hornacina, de la que, como si fuera una estatua cobrando vida, sobresale una personificación de la música, probablemente la musa Euterpe, que le entrega un libro mientras sobre la cabeza del doncel postrado descende un laurel. Por medio del arco encastrado al muro, que contiene perfectamente centrada la cabeza de Euterpe, el pintor la aísla y la separa del resto del cuadro, denotando con ello su naturaleza particular, perteneciente al mundo de las Ideas, frente al mundo mortal del joven al que concede sus favores. Es la propia musa la que se digna a desbordar el espacio privilegiado de su marco particular y a descender al universo tangible del músico quien, al venerarla, concreta en su gesto la disposición de reverencia del conjunto del cuadro hacia la parte retaceada por medio del marco figurado.

Nuevamente encontramos este efecto en el retrato de Verónica Spínola Doria (Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle) que realiza Rubens hacia 1607 (**II.293**). Pintado en los años juveniles de su estancia en Italia, el cuadro acepta el



Arriba 292. Anónimo del siglo XV, *Alegoría de la Música*. Londres, National Gallery. **Abajo 293.** P.P. Rubens. *Verónica Spínola Doria*. 1607. Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle.





desafío de incluir a una figura mostrada casi frontalmente dentro de un arco, logrando evitar que la impresión resultante sea de simplicidad o excesiva simetría y culminando el juego con éxito por medio de sutiles recursos sólo al alcance de la sofisticación de los grandes pintores barrocos. La banda serpenteante formada por los festones plateados del traje asciende hasta desembocar en la gola circular que rodea la redonda cabeza iluminada, colocada en la mitad de la vertical que divide el cuadro en dos. Sobre estas circunferencias se alza otra más rotunda, la de un arco de medio punto ubicado sobre la cabeza de la dama. Pero este potente círculo, que enmarca la cabeza, y que, en parte se continúa con la parte inferior de la gola, no está centrado en el cuadro, ni, por tanto, tampoco respecto de la cabeza. La estructura esquemática resultante no es la de circunferencias que, estática y perfectamente contienen a otras circunferencias, sino la de un marco circular descentrado e incompleto, prolongado en la parte inferior de la gola y que, convertido en una espiral, apunta dinámicamente al centro de la cabeza, donde se encuentran los ojos que miran al espectador.

-Estructuras que *reenmarcan*. Microtemas con borde.

Hemos visto que el marco interior, que concentra la atención del espectador en una parte de la superficie pictórica, puede estar trazado por el pintor por medio de un marco concreto. Así, la tarea de reencuadre se produce al existir previamente una estructura sólida, que produce el efecto de enmarcar lo que tiene delante (o, en su caso, detrás). Pero, como ocurría en el caso de los marcos que encuadran la totalidad de la imagen, el reencuadre puede también ser producto de la disposición, por parte del pintor, de elementos que conforman un efecto visual de *enmarcamiento*, originando con el artificio en ocasiones un resultado similar al que analizábamos en el anterior apartado dedicado a los *microtemas*. Si ahí contemplábamos la posibilidad de que en un cuadro apareciera un microtema en su interior sin un borde que lo delimitara, cuando aparece demarcado por una frontera cumple un cometido similar, si bien la existencia del límite actúa como marca que subraya la importancia del detalle.

Esto no tiene porqué implicar que el detalle se haga autónomo. La llaga que aparece en el costado de *Cristo bendiciendo* del Museo del Louvre, pintado por Giovanni Bellini poco después de 1460 (II.294), aparece remarcada por los bordes convenientemente abiertos en la tela para así mostrarla. Inusualmente,



Izquierda, 294. G.Bellini. *Cristo bendiciendo*.1460 París, Louvre.

Derecha, 295. P. della Francesca. *Derrota y decapitación de Cosroes, detalle*. 1460. Arezzo, San Francisco.



este Cristo resucitado, que debería haber dejado atrás no sólo los padecimientos de la Pasión, sino cualquier contingencia propia de la condición humana, y que podría representarse transfigurado y olímpico, muestra en el cuadro de Bellini todas las pruebas de su padecimiento por la salvación de los hombres: sus manos siguen sangrando, sobre la cabeza aún porta la corona de espinas, y, casi en el centro del cuadro, esa abertura ovalada en su ropaje deja al descubierto su pecho y la herida de su costado, hipnótico motivo de piedad que se representaba en ocasiones aislado del resto de la figura de Cristo sufriente, con lo que esa parcela herida condensa el propósito del cuadro y hace hincapié, a la manera de San Bernardino de Siena, en la inmediatez de la presencia humana de Cristo y en la bondad y la compasión como base de la predicación del Evangelio.

Si el fragmento enmarcado hace descansar aquí su función de condensación del tema del cuadro en el modo en que destaca sobre la túnica blanca, se puede obtener un efecto similar de *microtema* desde circunstancias opuestas. Dentro de la confusión de la batalla en la que Heraclio derrota a Cosroes y recupera la Vera Cruz, en la *Derrota y decapitación de Cosroes* (hacia 1460. San Francisco, Arezzo), Piero della Francesca muestra un detalle que resume la escena y la tragedia: tras las piernas de un combatiente caído, dispuestas de modo que formen un marco triangular, vemos la cabeza del rey persa (II.295). Apenas percibimos que está separada del cuerpo. Buena parte de su desgracia se nos narra por la posición del marco que encuadra respecto a lo encuadrado. En alguien con una propensión tan fuera de lo común a la cuidada disposición de sus figuras respecto a los marcos que las contienen, dejando que se encuentren holgadamente cómodas dentro de éstos, la ferocidad con la que Piero “corta” visualmente la cabeza con ese “marco” que son las piernas multiplica el efecto que produciría aquello que oculta (el cuello sin continuidad), convirtiendo, por la disposición del “marco” respecto a la cabeza, al detalle en emblema que resume la escena entera.



Como vemos en el caso del fresco de Piero, el carácter contingente de este tipo de marco hace que normalmente las estructuras que lo forman no sean inertes, sino vivas y dinámicas, de modo que sean los personajes del cuadro y sus acciones los que lo organizan. Cuando se trata de una escena representada desde cerca, ocupando pocos personajes la mayor parte de la superficie del cuadro, sus extremidades pueden ser las encargadas de ejecutar las tareas de *reenmarcado*. Así sucede en la “*Alegoría del Amor*” (Londres, National Gallery), de Agnolo Bronzino, donde el soberbio retratista de la corte de Cosme I de Medicis elabora su obra de mayor complejidad simbólica (II.296). Un alado Cupido está besando a Venus, y a su alrededor una serie de figuras avisan de los riesgos de ese amor: a la izquierda, una cabeza retorcida con manos crispadas sobre sus cabellos simboliza los Celos; a la derecha, un niño travieso, emblema del Juego, les va a lanzar pétalos de rosa; tras él, un ser de torso

296. A. Bronzino, *Alegoría del Amor*. 1540-50. Londres, National Gallery.

femenino y piernas de animal personifica al Fraude. En la parte superior del cuadro, el padre Tiempo y su hija la Verdad levantan una tela azul. Al hacerlo, quieren desvelar los engaños del amor sensual, encarnado en el abrazo de Cupido y Venus.

Pero hay algo hondamente paradójico en su denuncia, porque, simultáneamente están sujetando la tela que delimita un cuadro, al cual ellos se asoman por detrás, convirtiéndose al tiempo en develadores y en cómplices. Aún más ambigua es la actitud del Tiempo, cuyo brazo extendido constituye la parte superior de un insólito “marco” humano que realza lo que critica. Ese marco se continúa con la mano levantada de Venus que sujeta la flecha de Cupido, el brazo de éste, que se apoya en el pecho de la diosa, la mano del Fraude y el torso del juguetón niño, cuya mirada se dirige con intensidad hacia la cabeza de Venus. Ésta recibe el beso complacida, convirtiendo el rectángulo de carne en una espiral que desemboca en ese beso. Así, el amor ciego se impone definitivamente, a los ojos del espectador, frente a las sensatas advertencias del peligro que entraña.

En escenas donde la distancia con la que es contemplado el conjunto es mayor, de modo que los personajes aparecen ocupando un espacio menor dentro del total de la superficie pintada, serán las figuras enteras las que organicen configuraciones internas. Este es el caso de *El Juicio Final*, el enorme fresco con el que, cuando Miguel Ángel recibió en 1537 el encargo de pintarlo, afrontó serios problemas compositivos y narrativos. Aunque la superficie de la pared del altar de la Capilla Sixtina donde se ubica el fresco sea aproximadamente seis veces menor que la del techo, el que, a diferencia de éste, no pudiera recurrir a la prolongación simulada de la arquitectura real, colocó al florentino, (cuya mentalidad natural era ante todo adecuada para la resolución de problemas compositivos propios de la escultura de bulto redondo, que se limita a una figura o a unas pocas), ante el desafío de encontrar algún recurso con el que organizar, compartimentándola, la enorme superficie destinada al fresco. La solución adoptada fue tan inteligente como cabía esperar, estructurando el conjunto por medio de grupos compactos, cuyos límites irregulares son simultáneamente fronteras organizativas cerradas y dinámicas, de modo que las enormes y musculosas figuras se integran en serpenteantes organismos vivos que alternan su vivacidad manierista con una simetría clasicista cuidadosamente camuflada. (II.297)



297. Miguel Ángel Buonarroti. *El Juicio Final*, detalle. 1537. Roma, Capilla Sixtina.

Dividida horizontalmente en tres franjas desiguales y ondulantes, la superior y de mayor tamaño es la correspondiente a los Bienaventurados. En ella vemos, apiñados en torno al centro, la masa de apóstoles, santos, mártires, vírgenes y confesores de la Iglesia, rodeando por encima como en un arco el centro,



donde Cristo parece condenar en un gesto terrible, junto a María, que se gira contrapesando el Juicio con su misericordia. Como destacadas columnas en la base del arco, Adán, inclinándose hacia delante con gesto de escuchar la sentencia mientras Abel le sujeta del brazo, encuentra desde la izquierda su simétrico de la derecha en San Pedro, que se adelanta con gesto tímido mostrando la llave que se le entregó para gobernar la Iglesia. Debajo de Cristo, en el lado de San Pedro, San Bartolomé dirige hacia él, mostrándoselo, el cuchillo con el que fue desollado vivo. Enfrente suyo, completando una silueta vagamente ovalada que recuerda, en un sorprendente atavismo, las mandorlas o almendras místicas que envuelven los Pantocrátor medievales, la figura de San Lorenzo, dispuesta simétricamente respecto a San Bartolomé, se inclina apoyado en la parrilla donde fue martirizado. Pero esa mandorla no parece querer explicar sin más, como en el caso de su uso en el Románico, un ámbito de ataraxia ajeno al tiempo y al espacio. Stendhal ha escrito del gesto con el que Miguel Ángel retrata al centro de todas las miradas en su fresco escatológico que en él

*“Jesucristo no es un juez; es un enemigo que se complace en condenar a sus enemigos. En el gesto con que maldice hay tanta violencia como si arrojase un dardo”.*²⁶

Aquí, pues, más que un remanso de beatitud, la forma ovalada que enmarca a Cristo es la fluctuante onda expansiva de una bomba terrible y final.

No sólo los hombres, sino también los instrumentos que éstos manejan, pueden servir para dibujar marcos dinámicos. Nos servirá para intentar aclarar esto una obra tardía de Tintoretto, quizá de la década de los ochenta del siglo XVI, *Episodio de una batalla* (Museo del Prado, **II.298**), en la que el formato del cuadro sufre un dramático y fluctuante retaceo que, además de focalizar la atención en el interior de la indefinida zona remarcada, convierte la tarea misma del *enmarcamiento* en agitada metá-



298. Tintoretto. *Episodio de una batalla*. 1585. Madrid, Prado.

fora de la temática del cuadro. Ésta es incierta, siendo sólo segura la arrebatada pugnacidad que lo recorre. Para unos se trataría de la representación de una batalla contra los turcos, en tanto que para otros el tema del cuadro sería el rapto de Helena, por la mujer del primer término de la izquierda, a la que un hombre parece sostener mientras otro la esconde, protegidos ambos por el arco de un tercero. Pero, permítasenos la ironía, también hubiera podido titularse “lucha desesperada entre la naturaleza orgánica y la estructura”.

Aquí todo es agitación. En el centro parece *reenmarcarse* la composición, mostrando al protagonista auténtico del cuadro: la destrucción. Y en mitad del caos que relata, iluminado por una luz enfebrecida que muestra un mundo agitado, toda una serie de vectores hirientes como cuchillos quiere dotar de solidez al conjunto, pero lo atenaza, oprimiéndolo aún más. Esta vorágine hace que no extrañe que el poeta veneciano Boschini se refiriera a Tintoretto, dentro de una larga composición dedicada al arte y los artistas, en los siguientes términos:

²⁶ Stendhal, *op. cit.*, p. 170.





*“¡Qué gran asombro y qué tremenda cosa,
qué preñadas ideas, qué bravura!
Todo hierve y se lanza como flechas...”²⁷*

En efecto, en el cuadro hay flechas lanzadas por los personajes, pero las flechas más cortantes son los mástiles y aparejos del barco, las lanzas y remos que sujetan los infantes, y la proa de la nave que embiste el centro geométrico del cuadro. Todo un haz de vectores atraviesa de tal modo al cuadro que parece un terremoto que hubiera sobrevenido en mitad de un combate y que obligara a los participantes a desentenderse de sus enemigos anteriores para concentrarse en hacer frente a un fenómeno natural (¿o sobrenatural?) aún más urgente.

Este uso del *reencuadre* dentro del cuadro no podía dejar de ser muy apreciado por otro manierista como El Greco, en especial por las posibilidades de diseño del trayecto de la mirada que conlleva, como se puede reconocer en la estructura espiral y serpenteante que aplica en su tardía *Adoración de los pastores* (1612-14, Madrid, Museo del Prado, **II.299**). Aquí marco espiral, emblema y tema son todo uno. Desde un foco ocupado por el Niño Jesús - que “resbala” por el rombo blanco de una tela, como atraído por el centro del cuadro-, una espiral trepidante atraviesa el cuadro, cambiando de colores, pero siempre inquieta, aprovechando cualquier excusa para recorrer la mayor distancia posible entre dos puntos cercanos. Empieza pesadamente a moverse en la manga derecha de la Virgen, de la que pasa a la mano izquierda del pastor vestido de verde y a la cara de éste, para volver a la de la María. Transita luego la doblemente ovalada parte superior de la ventana (¿?) del fondo, de la que desciende, cogiendo velocidad y buscando la cabeza de San José, al que atraviesa como un rayo que le galvanizara de un modo irreparable. De la mano derecha de éste pasa a la del orante arrodillado, sube por la zona iluminada de su hombro, hasta su cabeza, y brinca al brazo derecho del pastor colocado junto a la Virgen. Escala desde ahí hacia el gigante extasiado de pie, y desde éste se proyecta al mundo angélico, en el que entra por el pie adelantado del ángel de la derecha, ascendiendo a su través y electrificándolo, chisporrotea un rato en los querubines colocados sobre la Virgen y el Niño, y explota, dividiéndose en dos direcciones de salida, la de la filacteria que sujeta el ángel de la izquierda y la de sus piernas iluminadas, en un destello final.

Arriba, 299. El Greco *Adoración de los pastores*. 1612-14, Madrid, Museo del Prado.

Abajo, 300. Caravaggio. *Las Siete obras de Misericordia*. 1607. Nápoles, Pio Monte della Misericordia.

²⁷ De Salas, X., *Op. cit*, Tomo III, p. 48.





Junto a una similar intención de dirección de la mirada, encontramos en *Las Siete obras de Misericordia*, de Caravaggio (1607. Pio Monte della Misericordia, Nápoles, **II.300**) un resultado cercano al propósito de calculado *reencuadre* de una parte dentro del todo ya señalado en Piero. Pero aquí el resumen del cuadro se produce de modo más indirecto, indicando la pertenencia de lo que ha quedado protegido en él a un mundo distinto del resto de una escena, a la que, desde su posición aparte, preside y dota de sentido. En el ambiente contrarreformista que busca realzar el peso de las obras para alcanzar la Salvación, frente a la tesis luterana que limita la consecución de ésta al mérito de la Gracia divina, Caravaggio dispone la escena en dos niveles, ambos inauditamente traducidos con una misma tangible veracidad: abajo, el mundo simbólico de las Obras de Misericordia, convertidas en personificaciones y dispuestas en una franja horizontal; sobre ellas, el mundo sobrenatural- pero personal-, delimitado por la semicircunferencia que describen, junto con el amasijo de cabezas y brazos de dos ángeles precipitándose como una cascada sobre la escena, el ala de uno de ellos y una tela blanca flotante. Dentro de este espacio, dos de las alas constituyen una frontera irregular, que delimita un espacio oscuro donde se cobijan la Virgen y el Niño. Éstos se asoman sobre la escena como si se adelantaran desde una ventana colocada sobre las atareadas figuras que se afanan debajo, o como si fuera una imagen o cuadroito colocado en la pared, por encima de un arco bajo el que pasan los transeúntes.

La inventiva del pintor puede descubrir en los objetos más inesperados la posibilidad de convertirlos en herramientas con las que trazar dispositivos que retaceen el cuadro, enmarcando partes destacadas de él. Uno de los casos más extraordinarios se encuentra en *La Virgen imponiendo la casulla a San Ildefonso*, de Diego Velázquez (Sevilla, Museo Provincial de Bellas Artes, **II.301**), donde el sevillano relata el legendario episodio en el que, en agradecimiento a la apasionada defensa que de la Inmaculada Concepción de la Virgen hizo San Ildefonso, ésta visita al santo y le impone una magnífica casulla. Velázquez narra este suceso haciendo que María sujete la pesada tela antes de introducirla por la cabeza del santo, conformando una extraña estructura triangular alrededor de la macilenta figura. El tránsito del verismo del rostro y la potente luz que lo ilumina, que contrasta con la naturaleza etérea de la Virgen y su abstraído séquito, y el ángulo agudo que abraza a la figura arrodillada, deja en el espectador una impresión desconcertante. De un lado, el santo está ante María, más cercano que ésta al espectador, y tan real, que convierte en pintura a la compañía celestial. De otro, la Virgen, al sujetar la tela, parece levantar la superficie pintada del propio cuadro, como si lo despellejara, mostrando tras el lienzo retirado a San Ildefonso, oculto tras el cuadro, como si, al dejar caer la lona, la impactante realidad del perfil de esa cabeza rapada fuera a ser engullida por el cuadro, y transformada en pintura.



301. Velázquez. *La Virgen imponiendo la casulla a San Ildefonso*. Sevilla, Museo Provincial de Bellas Artes.





En ocasiones, el gusto barroco se sirve de la zona *reenmarcada* y subrayada para mostrar espacios sorprendentemente vacíos en comparación con otras zonas del cuadro desbordantes en drama y figuras. Podemos contemplar esto en dos obras bien distintas de dos cimas de la pintura de la época.

La primera es *Sansón cegado por los filisteos* (II.302 1636. Francfort, Städelches Kunstinstitut) cuadro en el que Rembrandt muestra al gigante (Jueces, 16, 21) forcejeando bajo el umbral de un espacio sombrío y debatiéndose en dos líneas paralelas a la diagonal, sometido por sus enemigos gracias a la seducción de Dalila. Casi podemos oír sus gritos mientras le ciegan, y el dolor y la furia le hacen levantar un pie crispado, que ocupa el centro del cuadro, dirigiéndose hacia la triunfal seductora como la extraña cara de un fantástico ser que la interpelara, y penetrando, añorante, en un espacio ajeno al ruidoso drama que en él ocurre. En efecto, en el lado izquierdo del cuadro, la estancia se abre a un hueco romboidal, una extraña abertura, mitad ventana en el muro, mitad cortinas retiradas, donde se concentra todo lo que Sansón deja atrás: en el centro del rombo, su pelo, en manos de la traidora, y con él, su fuerza; el amor de ella, defraudado en su confianza; y, finalmente, la tragedia que el pintor, fascinado y horrorizado, desea exorcizar por el acto de pintar: la privación de la visión de la luz, pérdida en inseparable unión con las otras. Así, amor y fuerza huyen por el hueco luminoso, mientras el titán “ve” cómo una línea ascendente, formada por sus brazos, el soldado que le ciega, el que sujeta su puño todavía poderoso con una cadena, y un último que contempla y dirige, ejemplifica visualmente su desgracia, sumiéndole en una progresiva oscuridad.

Pero mayor es aún el contraste, el silencio y el vacío en el enorme cuadro del siguiente ejemplo. Si en el apartado anterior analizábamos dos lienzos, donde Rubens se servía de artificiosos recursos con los que ensamblar marcos visuales que rodeen y enaltezcan a sus protagonistas, en *El Juicio Final* (1615-1616. Munich, Alte Pinakothek, II.303), realizada en la estela de su predecesor miguelangelesco, el efecto se invierte, recurriendo a la totalidad de las figuras que componen el ciclópeo conjunto para describir con ellas una estructura ovalada. Ésta, paradójicamente, contiene un vacío, o al menos, algo que casi lo es, en comparación con la abigarrada acumulación de figuras con la que teje el marco.



302. Rembrandt *Sansón cegado por los filisteos*. 1636.
Francfort, Städelches Kunstinstitut.



303. P.P. Rubens. *El Juicio Final*.
1615-6. Munich, Alte Pinakothek.





Nos serviremos de *La rendición de Breda*, de Velázquez (Museo del Prado, **II.304**) como un último ejemplo de este sutil recurso por el que un *enmarcamiento* contingente produce un *microtema*. Convendrá para ello recordar los antecedentes del cuadro. Es sabido que en 1626, sólo un año después de la toma de la plaza holandesa por los Tercios, Pedro Calderón de la Barca, que había servido en ellos, estrenó una obra de teatro, *El sitio de Breda*, con la que ponía sobre las tablas la escena de la entrega de las llaves de la ciudad por parte de su brillante defensor, Mauricio de Nassau, a Ambrosio de Spínola, extraordinario y vocacional general genovés al servicio de la corona española. En la obra, el personaje de éste le dice a aquél:

“Justino, yo las recibo y conozco qué valiente sois, que el valor del vencido hace famoso al que vence”.²⁸

Este hecho no lo recogen las crónicas, aunque sí lo hacen con las generosas condiciones de paz que ofreció el comandante de los Tercios, por las cuales se permitía a los holandeses abandonar la ciudad con sus armas y banderas, acompañados de cuantos ciudadanos no quisieran permanecer bajo gobierno español, e igualmente dan noticia de cómo esa salida se efectuó bajo la mirada de Spínola a caballo, encabezadas las tropas rebeldes por Nassau, al que saludó. Esta actitud fue correspondida por los estandartes holandeses, que se inclinaron al llegar a su altura.

Es probable que Velázquez asistiera a la representación de la obra de Calderón, y que de ahí tomara el extraordinario *microtema* que ocupa el centro de su composición. E, igualmente, no podemos dejar de pensar en las tablas y en los fondos o decorados de las obras teatrales al contemplar el conjunto de las figuras y el paisaje que se presenta tras ellas. Junto a esta referencia temática de origen teatral, es posible especular como antecedentes pictóricos de la estructura del cuadro el *Encuentro de Jacob y Esaú*, de Rubens, del que estarían tomados el famoso detalle de las lanzas y la sorprendente intimidad entre caballeros enemigos rodeados de espectadores, si bien Wölfflin con-



303. Diego Velázquez. *La rendición de Breda*.
1639. Madrid, Museo del Prado.

sidera que el cuadro no sería otra cosa que una versión laica y bélica “*de la escena en que Cristo da las llaves de la Iglesia a San Pedro*”, lo que le permite compararla con el fresco de Perugino en la Sixtina.²⁹

Dentro del extraordinario paisaje-telón que aparece tras el “escenario” donde se representa la rendición, (paisaje que Velázquez, que nunca estuvo en Holanda, recreó probablemente por medio de un grabado de Callot que muestra la plaza, de capital importancia para el control de Amberes)³⁰, los cuerpos de los dos generales configuran, en el centro de la imagen, una forma cerrada, enmarcando la llave que simboliza la derrota. Así, el brazo de Spínola, y la misma redondez de ese espacio central que rodea a la llave, convierten la derrota en reconciliación.

²⁸ Calderón de la Barca, Pedro. *El sitio de Breda*. Red Ediciones S.L.2011. Tercer acto, verso 1008.

²⁹ Wölfflin, H, *op. cit.*, p. 98.

³⁰ Stoichita, V, *Cómo saborear un cuadro*, p. 178.





“Por medio de estos sutiles detalles, Velázquez transforma por completo la escena: ya no es un cuadro del poder militar español, sino una metáfora de la superioridad moral española, que refleja la gloria el monarca en cuyo nombre Spínola manda a sus tropas y que glorifica la fe que él y sus antepasados han jurado defender”.³¹

En otro sentido, el cuadro se hace eco de este mismo esquema redondeado: el espectador no ve, pero intuye, que, en profundidad, la disposición de los dos ejércitos, vistos desde arriba, se aproxima a dos semicircunferencias, en cuyo centro estaría la llave, flanqueada por los dos generales.

8. Ventanas.

Probablemente sea la ventana pintada dentro del cuadro la zona retaceada dentro del mismo que aparece con más frecuencia, constituyendo espacios autónomos, pero dócilmente integrados en el conjunto. Si el cuadro en el cuadro que se presenta como tal quiere subrayar su autonomía, y casi contraponerse a la vocación del Todo-junto - razón última por la que Velázquez no concede mostrar el cuadro vuelto de espaldas dentro de *Las Meninas*, sino sólo su pálido y fragmentario eco en el espejo-, la ventana, sea de modo evidente o disimulado, se mantiene más lealmente dentro de él. Evoca así, sutilmente, en el interior del lienzo, tanto la pretensión de hueco de éste como su naturaleza de espacio enmarcado, tareas que realiza más disimuladamente que el cuadro en el cuadro y sin postularse como alternativa a la obra que lo contiene.

a-Antepechos.

Dada la cercanía entre el fenómeno del cuadro encuadrado por un marco pintado completo que simula ser una ventana, y el del que sólo muestra una parte de ese marco, -generalmente la banda inferior-, resulta imposible determinar cuál de ambos recursos es anterior temporalmente, y si se pasa de generalizar al conjunto del cuadro el efecto de ambigüedad y frontera que ya está presente en el alféizar de la parte inferior de la imagen, o al revés. Es decir, si, una vez comprobado el efecto del recurso en menor escala pasó a aplicarse en su totalidad, o, por el contrario, se partió de la representación total, imitando una ventana real, y luego, para dar mayor refinamiento a la imagen, sin renunciar a las posibilidades de separación y de continuidad entre el espectador y lo representado, se redujo la porción de marco al mínimo que informara de su presencia, evitando una excesiva redundancia con el marco real del cuadro.

Esa proximidad se remonta a antes de la propia existencia pictórica de ambos recursos. Según la tradición, la Virgen se aparece tras una ventana a San Lucas, el primer pintor cristiano. Así el alféizar sería un resto del marco de esa primera aparición.³² A finales de la Edad Media y principios del Renacimiento la ventana de San Lucas se independiza de su ámbito original, surgiendo la duda de si el marco de la ventana pertenece a



305. J. Van Eyck. “*Leal Souvenir*.”
1432. Londres, National Gallery.

³¹ Brown, J. *op. cit.*, p.119.

³² Stoichita, V, *op. cit.*, p. 215.





“lo real” (el plano en el que consiste el cuadro, que va a ser reafirmado por su marco, cuando lo posea), o a lo pintado, de modo que participe de la misma naturaleza (de la que están hechos los sueños) que el resto de la pintura.

En la tradición renacentista en los Países Bajos, Florencia y Venecia es incontable el número de cuadros que explotan este recurso del parapeto ante un retrato.

Además de la utilidad compositiva y de la ambigüedad espacial que proporciona el efecto de trampantojo, objetivos que comparte con el marco figurado, el antepecho proporcionó a los pintores flamencos un lugar susceptible de incorporar información con la que el pintor deseara acompañar a la imagen. Esto se hace particularmente presente en Jan Van Eyck, que hace un uso intensivo de toda la superficie del cuadro, y de cualquier elemento que la pueble, para añadir contenidos en sus cuadros. El parapeto es, para alguien que, como él, ha llegado a ocupar los cantos de la tabla en la que pinta el *Matrimonio Arnolfini* con versos alusivos de Ovidio (tal como indica un inventario español de 1700), un lugar idóneo para expresarse.

En “*Leal Souvenir*” (1432. Londres, National Gallery, **II.305**), Van Eyck se sirve del agrietado marco para escribir en hueco unas letras que quizás refieran más un lema que un nombre, “Leal Souvenir” (Recuerdo Leal). Encima de ellas, con otro color, leemos unas letras rojas con un nombre, TIMOTHEOS, en griego. Debajo, con un nuevo tipo de letra y en un nuevo idioma, latín, nos deja ver que estamos ante un cuadro terminado el 10 de octubre de 1432 por Jan van Eyck. Estas inscripciones en el antepecho son determinantes para la dilucidación de la personalidad del retratado. Se supone que Timotheos, nombre griego que, según Panofsky³³ no se utiliza en los Países Bajos hasta la Reforma, puede ser más bien un ejemplo de la costumbre, propia de los medios intelectuales de la época, de hacerse llamar con el



nombre de un personaje de la Antigüedad que hubiera pasado a la posteridad como destacado ejecutante de un arte. Con este criterio, Panofsky lo ha relacionado³⁴ con Timoteos de Mileto, músico contemporáneo de Platón y muy apreciado en el siglo XV, lo que indicaría que estaríamos ante un relevante compositor de la época, probablemente Gilles Binchois, que entonces contaba con 32 años. Esta seductora hipótesis ha encontrado opositores que aducen en su contra la inexistencia de notaciones musicales en el papel que sujeta en la mano, y la presencia en la parte de atrás de la tabla de restos de un escudo de armas que semejaría el de los Cenami (familia a la que pertenecía Giovanna, la mujer de Giovanni Arnolfini).³⁵

Si, en ocasiones, no se intuye la razón que lleva al pintor a detener la información visual que nos da del personaje retratado antes de alcanzar el borde inferior del cuadro, tapándolo con lo que quiere ser la parte de debajo de una ventana, a través de la cual contemplamos al protagonista, en el *Retrato de un cartujo*, de Petrus Cristus (1446. Nueva York, Metropolitan Museum of Art, **II. 306**), el marco tiene una doble función: de un lado, contiene la firma, de otro, es soporte de apoyo de una

306. Petrus Cristus. *Retrato de un cartujo*. 1446. Nueva York, Metropolitan Museum of Art.

³³ Panofsky, E., *Los primitivos flamencos*, p. 196.

³⁴ *Ibid.*

³⁵ Vid. Bozal, V., *Van Eyck*, p. 85.





mosca oscura que, destacando contra el blanco hábito del cartujo, adquiere una relevancia determinante con su ambigüedad para la interpretación del cuadro. Arasse propone tres explicaciones para la presencia del insecto, y contempla que éstas, en lugar de excluirse mutuamente, quizás convivan en la intención del autor: como “memento Mori”, como testimonio, ínfimo pero real, de la jerarquía de bellezas de la Creación (tal como Dionisio Cartujano describe en “*De venustati mundi*”), y como duplicación de la firma del artista, colocada sobre ella demostrando su capacidad pictórica.³⁶



307. H. Memling. *El hombre de la flecha*. 1475-80. Washington, National Gallery.

Un elemento similar, pequeño pero determinante para la comprensión de la intención del autor del cuadro, muestra “*El hombre de la flecha*”, de Hans Memling (c. 1475-1480. Washington, National Gallery of Art, **II.307**), al que una limpieza reciente ha devuelto una mosca tras siglos de ocultación. Ésta se encuentra posada en el marco, (que se ha perdido, pero debía ser como el de la “*Sibila Sambetha*” (312), sin espesor en ese punto), entre el pulgar del retratado y su camisa. De este modo como señala Lorne Campbell, la mosca

“no tiene donde poner los pies, y no puede estar ni en el espacio fingido del cuadro ni en el espacio real del marco. El juego ilusionista de Memling adquiere aquí un máximo de sutileza, (...), crea ilusiones para después negarlas y manipula las apariencias de la realidad”.³⁷



308. A. de Messina. *Salvator Mundi*. 1465. Londres, National Gallery.

No es extraño que Antonello de Messina, introductor en Italia de la septentrional y novedosa técnica del óleo, y de la capacidad de contraste que éste lleva aparejada, incorporara además a la pintura meridional costumbres compositivas ya experimentadas por los autores flamencos, como este uso del antepecho, adaptándolas a la sensibilidad italiana. Así, el esquema que veíamos en “*Leal Souvenir*” reaparece en su “*Salvator Mundi*” (Londres, National Gallery, **II.308**), donde un sereno Cristo se asoma para bendecir al fiel tras un parapeto sobre el que apoya una mano. Esa inesperada zona neutra entre los hombres y su Salvador es un elemento separador de lo sagrado y lo humano, pero, a la vez es un espacio en el que ambos mundos se interseccionan, como recuerdan las manos de Cristo, que lo atraviesan consoladoramente. Y, con una decisión también heredada de la tradición flamenca, Antonello se sirve de esa indefinida frontera para colocar un *cartellino* en el que indica la advocación concreta de una identidad sobre la que había pocas dudas, añadiendo así un elemento cuya concreción certifica que este lado de la frontera pertenece al mundo tangible.

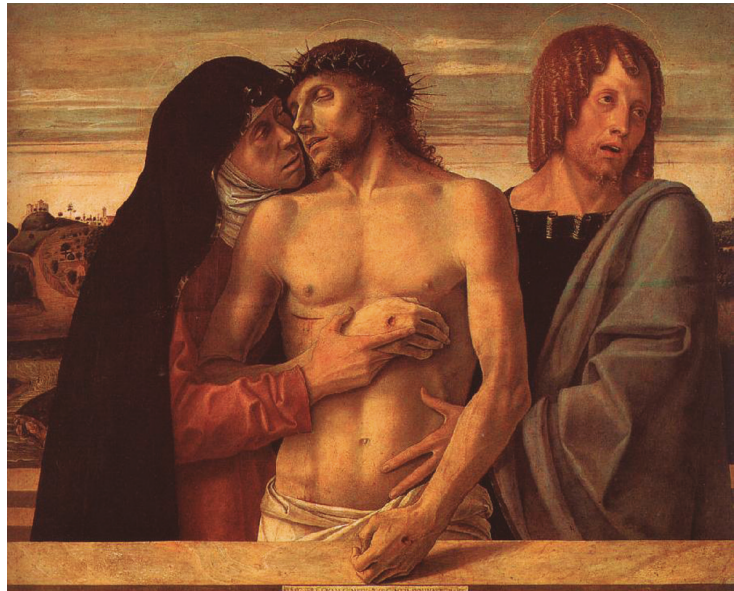
³⁶ Arasse, D, *op. cit.*, p.120-1.

³⁷ Borchert, Till-Holger, Ainswoth, Marian W, Campbell, Lorne, Natall, Paula. *Los retratos de Memling*. Contextos de la exposición permanente del Museo Thyssen- Bornemisza. Ludion, Madrid, 2008, p.66.





Ya sin esa componente de *limes* entre el mundo trascendente y el mortal, el mismo Antonello de Messina aplica el esquema a su *Retrato de Condottiero* del Louvre, en París, donde la barrera del antepecho se limita a certificar la separación entre el mundo del espectador y el que habita esa cabeza de concentrada intensidad. Paradójicamente, de algún modo, el verismo del parapeto y el corte al que somete a la figura remiten a la escultura, y convierten repentinamente al supuesto ser de carne y hueso, cuya efigie representa el retrato, en un busto coloreado de algún material inerte, apoyado en una fina franja horizontal de madera o piedra. Un efecto similar sugiere otro famoso retrato, “*La Gioconda*” (1503-1505), obra de Leonardo, el otro introductor del óleo en Italia, en la que el parapeto separador ha descendido desde la altura del pecho a la de la cadera, dejando espacio suficiente para la elegante aparición de las manos.



309. *Piedad*. G. Bellini. 1465. Milán, Pinacoteca Brera.

El recurso al antepecho es asimismo abundantemente utilizado en el ámbito de la escuela veneciana, en escenas sacras como *La Piedad* de 1476 de Carlo Crivelli (Nueva York, Metropolitan Museum) o la de Giovanni Bellini de la Pinacoteca Brera de Milán (**II.309**), a cuya inscripción nos referíamos más arriba. En ambas, el parapeto es el sepulcro contemplado frontalmente, sobre el cual se ha depositado una mano inerte de Cristo, con la que se agudiza el patetismo de la imagen. También es usado por este mismo autor en las representaciones de la *Virgen con el Niño* del Metropolitan Museum de Nueva York (hacia 1480), o la inaugural del Museo Cívico Malaspina de Pavia, (1450-55), donde se establece implícitamente un paralelismo entre la losa que pisa el pie del niño inocente y el sepulcro en el que reposa la mano del Cristo sacrificado.

Pero es en el retrato donde Venecia hará más frecuente su uso, como el *Retrato de hombre*, de Alvise Vivarini (1497. National Gallery), el *Dux Leonardo Loredan*, de Giovanni Bellini (hacia 1502, National Gallery), (**II.310**) o los muy abundantes ejemplos que presenta Giorgione, como el *Retrato de vieja* (Venecia, Galería de la Academia), el reflexivo *Retrato de Vittore Cappello* (Budapest, Szépművészeti Múzeum), o el *Retrato de joven* (Berlín, hacia 1504. Staatliche Museen, Gemäldegalerie), donde el retratado adelanta la mano para depositarla sobre el antepecho. Con todo, quizás el ejemplo más celebrado y de más importantes consecuencias será el llamado “*Ariosto*”, de Tiziano (1512, National Gallery de Londres, **II.311**), que combina con habilidad el paralelismo con el Plano del Cuadro propio del mecanismo separador (en el que el pintor ha aprovechado para inscribir sus iniciales T V),



310. Antonello de Messina. *Condottiero*. 1475. París, Museo del Louvre.





con el giro que imprime a la figura. Ésta pasa así a ser presentada con el cuerpo de perfil y la cabeza levemente girada hacia el espectador, táctica con la que aumenta la naturalidad del gesto al tiempo que reduce el efecto de corte del torso, alejando así a la figura pintada del efecto de los bustos escultóricos.

El influjo de Vecellio, que usa procedimientos similares en varios retratos realizados en su juventud (véase fig.462), se puede rastrear fácilmente en el *Retrato de hombre* de Moretto di Brescia (1498-1554), (Nueva York, Metropolitan Museum of Art, **II.312**), cuadro insólitamente cuadrado, al que una sólida estructura compositiva dota de un aire tizianesco. La elegante figura, cuyo gesto y organización tonal son, invertidos, los mismos que los del *Retrato de joven con guante* (1523. Museo del Louvre) de Tiziano, forma con su cuerpo un rombo negro, en el centro de cuyo extremo inferior aparece un cuadrado blanco, el papel que sujeta. La presencia del parapeto, recubierto por una soberbia alfombra turca, unido a la falta de espacio entre la cabeza del retratado y la parte superior del lienzo, produce el efecto de que el encuadre entero se ha desplazado por accidente hacia abajo respecto de lo que debería ser. Y sin embargo, la alfombra del antepecho da una nota de color necesaria al conjunto, proporcionándole un aire personal y memorable. Sobre ella, discretamente, un reloj de arena cumple con la callada y conocida función de recordar la fugacidad de la vida.

Un discípulo de Moretto, Giovanni Battista Moroni (1524-1578), recurre frecuentemente al parapeto de mármol, hasta el punto de ser casi una “marca de la casa”. Al modo flamenco, Moroni usa ampliamente las posibilidades que contiene el recurso para depositar información complementaria a la imagen. En *La abadesa Lucrecia Agliardi Vertova* (1557. Nueva York, Metropolitan Museum of Art, **II.313**), bajo la retratada aparece un bloque de mármol, sobre el que apoya su libro de Horas, con una inscripción que trabajosamente nos explica su condición de hermana del noble Alesio Agliardi de Bérgamo y esposa de Francesco Cataneo Bertova, así como que fue fundadora del convento carmelita de Sant’Anna en Albino, cerca de Bérgamo. El material sobre el que aparece el texto, y la naturaleza del mismo, recuerdan el aspecto de una lápida con una inscripción funeraria, y esa similitud es algo más que un aire: Lucrecia había donado al convento su

311. Tiziano. *Ariosto*. 1512, Londres, National Gallery.

312. Moretto di Brescia. *Retrato de hombre*. Nueva York, Metropolitan Museum of Art,

313. G.B. Moroni. *La abadesa Lucrecia Agliardi Vertova*. 1557. Nueva York, Metropolitan Museum of Art.



herencia,³⁸ de modo que probablemente el cuadro fue pintado con este motivo a su muerte, ocurrida quizás el año de 1557, que aparece en la inscripción.

Nuevamente utiliza Moroni el antepecho en el *Retrato de hombre* de la National Gallery, fechado entre 1560 y 1565, a cuyo modelo se ha identificado como el Conde Lupi, que aparece recortado contra una alta losa. Ésta pasa aquí a estar encargada de contener el lema del retratado, “DUM SPIRITUS HOS REGET ARTUS”, (“Mientras el ánimo guíe al cuerpo”), equivalencia conceptual y psicológica de la personalidad y la fisonomía del personaje retratado. Una reiteración del recurso aparece en el retrato de *Don Gabriel de la Cueva, Duque de Albuquerque* (1560. Berlín, Staatliche Museen), donde Moroni retira hacia la derecha el parapeto, nuevamente receptor de un lema, (AQUÍ ESTO SIN TEMOR Y DE LA MUERTE NO HE PAVOR), al tiempo que el mismo resalte y un pilar, tras el retratado, *reenmarcan* sutilmente su torso. (II.314)

Un interesante cambio presenta, ya sin inscripción, el *Retrato de un sastre* del propio Moroni (1563-66. National Gallery, Londres, II.315), donde el personaje es mostrado ante una mesa ligeramente oblicua al plano del cuadro, que cumple con las funciones separadoras del antepecho, encaminándose al mismo tiempo hacia un naturalismo que cuadra a un personaje carente de antepasados o lemas y que tiene sólo su trabajo.

Rembrandt hace un uso extensivo del recurso. Así ocurre en el *Autorretrato* de la National Gallery de Londres, de 1640 (II.316), que sigue el modelo del “*Ariosto*”, de Tiziano (II.311), usado por el holandés, según de Jongh³⁹, con la intención deliberada de emular el retrato de Vecellio al tiempo que, al mostrarse a sí mismo con un atuendo similar al poeta, compara su arte pictórico con el arte poético de Ariosto. Esta asimilación se inscribía dentro del debate, intenso en la época, del *paragone* entre las artes, por el cual se perseguía la equiparación de la pintura con la poesía, con las connotaciones sociales que esto suponía para los pintores, considerados como artesanos en la Holanda de la época, a diferencia de Italia o Flandes. Nuevamente encontramos un artificio similar en *Muchacha en la ventana*” (1651. Estocolmo, National



314. G.B. Moroni. *Don Gabriel de la Cueva*. 1560. Berlín, Staatliche Museen.

315. G.B. Moroni *Retrato de un sastre*. 1563. Londres, Nat. G.

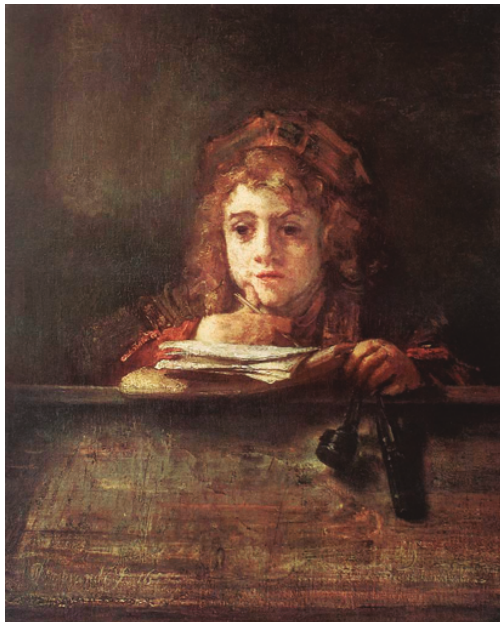
316. Rembrandt. *Autorretrato*. 1640 Londres, National Gallery.

³⁸ Catálogo Nueva York, Metropolitan Museum of Art, p.165.

³⁹ Bromford, D, *op. cit*, p. 88.



Museum, **II.6**) o *Titus estudiando* (1665. Rotterdam, Museum Boymans- van Beuningen, **II.317**). En éste, el espacio del antepecho ha aumentado, convertido en la parte frontal de un pupitre, al que se asoma el niño pensativo, cuarto hijo de Rembrandt con Saskia, y único que alcanzaría la edad adulta, si bien murió antes que su padre, dejándolo desolado y quizás precipitando su propia muerte.



317. Rembrandt. *Titus estudiando*. 1665. Rotterdam, Museo Boymans.



318. Gerrit van Honthorst. *El Concierto*. 1624. París, Louvre.

Una mayor complejidad aparece en *El Concierto*, de Gerrit van Honthorst (París, Louvre, **II.318**). Van Honthorst, uno de los más destacados artistas de la escuela de Utrecht, estuvo atraído por los desafíos que implicaba la expresión de sus personajes y por los problemas del claroscuro, técnica que aprendió en Italia. A su vuelta a Holanda, en la década de los veinte y los treinta del siglo XVII se especializó en escenas de género (banquetes o cenas, músicos) derivadas de Manfredi y elaboradas, como aquí, con luz diurna. El parapeto, al cual se asoman y encaraman unas cuantas mujeres cantando, se acerca visualmente a las características de una ventana completa por medio de las cortinas rojas, estando la de la derecha semioculta por la banda oscura del marco de la ventana. Stoichita ha señalado la relación, implícita para los usos de la época, entre el tema de la “aparición en la ventana” y la prostitución⁴⁰, connotación que era igualmente notoria, como señalamos más arriba, en el caso de la música. El desparpajo con el que las mujeres se muestran se pone así en paralelo con la impunidad con la que el espectador contempla lo que el cuadro pone ante sus ojos, devolviendo, por su naturaleza, la visibilidad a lo oculto.

Más sistemático es, si cabe, el uso del antepecho en el peculiar tríptico de Jan Weenix *Escenas Venatorias*, pintado para el castillo de Bensberg entre 1703 y 1716 (**II.319**), donde funciona como parte inferior de una ventana (“en el zócalo de la gran arcada”, como dejó escrito un admirado Goethe en *Poesía y verdad*.⁴¹), que se abre a un paisaje. La zona ocupada por éste ha crecido hasta reducir el espacio del bodegón, confinándolo a una banda horizontal, en la parte inferior del cuadro. De este modo, semeja que el bodegón de caza estuviera apoyado en el propio marco del cuadro, haciendo que el paisaje ya no esté

⁴⁰ Stoichita, V. *op. cit.*, p. 208.

⁴¹ Goethe, J.W. *Poesía y verdad*, Alba Editorial. Barcelona, 1999, p. 652.





limitado a un hueco, sino que sea como un telón que ocupara la mayor parte del lienzo, convirtiendo el zócalo en algo que se confunde con el borde horizontal inferior del marco, del que en ocasiones pasa a ser prolongación. En el primero de los cuadros del conjunto, *La caza del jabalí*, parece haber una separación clara entre el zócalo, sobre el que reposa un fusil y el cuerno donde se transportaba la pólvora, y el paisaje en sí, en el que se muestra, entre el término del zócalo y la línea de los árboles, la pugna mantenida por un jabalí y dos perros. La pieza central, *Escena venatoria delante de un paisaje con el castillo Benberg*, ve cómo parte de lo que ocurre en el “telón” desemboca en el zócalo, difuminándose la frontera entre el cuadro y su marco: mientras en el paisaje se desarrolla una escena de caza, unas liebres y un jabalí han sido depositados sobre el borde de piedra, junto a un venado que, colgando boca abajo desde un tronco junto a otra liebre, tiene su cabeza y patas delanteras reposando en el zócalo. Pero la verdadera irrupción del paisaje en el borde sobreviene en el lado derecho: dos inquietos perros se salen de él -del cuadro- y se suben con toda su vivacidad sobre la piedra. Acompañándoles, un niño se asoma como para saludar, junto a un edificio y una estatua de Hércules.

Finalmente, en la derecha, la *Escena venatoria delante de una estatua de Diana*, recoge las proporciones de bodegón y paisaje de los ejemplos antiguos, de modo que entre el elemento vertical, la columna con la estatua de Diana, diosa de la caza, y el corto tramo horizontal del zócalo con utensilios cinegéticos, se ocupa la mayor parte del cuadro, quedando un hueco para unos árboles y una figura que acompaña a un mulo, que probablemente transporta animales abatidos, mientras al fondo se pone el sol. De este modo, los tres cuadros se corresponden con tres momentos: la partida, con la persecución de las primeras piezas, un instante intermedio, en el que ya se han cobrado varias, pero la cacería continúa, y el tiempo final, cuando, con la caída de la tarde, la estatua de Diana se ensombrece y los cazadores se despojan de su equipo, mientras los sirvientes trasladan los ejemplares cobrados.



319. Jan Weenix *Escenas Venatorias*. 1703 - 1716. Bensberg, Castillo.

b-Ventanas ante el cuadro

La frontera entre marco y ventana que se indicó más arriba es sutil desde el principio. Esa ambigüedad se evidencia ya en Taddeo Gaddi, que en torno a 1338 aprovecha este recurso simulando huecos enmarcados por arcos que coinciden con el Plano del Cuadro (II.320). Así, una parte de la pintura no engaña, es decir no simula una profundidad diferente del plano que constituye el soporte de la imagen, y, a partir de ahí, el ojo, confiado, es arrastrado al hueco ficticio dividido por un estante, en cuyos dos niveles se distribuyen lo que parecen ser objetos litúrgicos.





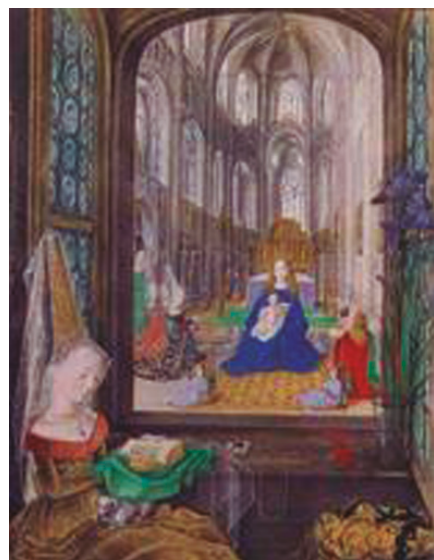
319. Taddeo Gaddi. *Nicho con patena, píxide y ampollas*. 1338. Florencia, Santa Croce.

La ventana ante el cuadro plantea la duda de si aparece directamente o si lo hace como consecuencia de haber ido acercando hasta el Plano del Cuadro (PC) del lienzo “anfitrión” otro cuadro “huésped”, representado en su interior, y que termina por convertirse de este modo no ya en motivo principal, sino en único, colonizando la casi entera superficie del primero. Probablemente, esto último sea lo realmente ocurrido, tal como sugiere una iluminación del *Libro de horas de María de Borgoña* (Siglo XV. Viena, Österreichische Nationalbibliothek), que representa a María de Borgoña leyendo un Libro de Horas (¿contiene quizás ese libro una ilustración como ésta, que la represente leyendo otro volumen con una iluminación similar?), sentada ante una ventana, abierta a una capilla interior en la que volvemos a verla junto con su familia, de rodillas ante la Virgen con el Niño (**II.321**). La duplicación de formatos se hace necesaria para explicar la diferencia de estado entre la María real, que lee y ora, y la María ideal, mística. La escena de la ventana tiene algo de esos “bocadillos” de los tebeos, que salen de la cabeza de un personaje por medio de pequeños círculos como burbujas, para significar que el contenido no es dicho sino pensado: muestra el estado de cercanía mística al que, con la lectura y la oración, aspira María. Así, el espacio de la ventana es un deseo y quiere ser un espejo del alma, sugiriendo un paralelismo entre la aspiración de María

a que su propia imagen crezca y ocupe su realidad, y la expansión de la imagen contenida, que amenaza con inundar el espacio entero, expulsando de él al primer término.

Ese cuadro inserto termina de acercarse, y ya señorea el formato entero, en *San Agustín en su gabinete*, de Sandro Botticelli (1495. Florencia, Uffizi, **II.322**). Para hacerlo, el pintor florentino convierte el *studiolo* del santo en un vano del muro, tras una lona descorrida entre dos columnas que, en la práctica, hacen las veces de marco interior, cuya parte superior es un arco de medio punto que camufla el formato rectangular del cuadro, al tiempo que actúa como eco amplificado u onda expansiva del círculo centrado que es la cabeza del santo. Lo sorprendente es que el proceso de acercamiento y conquista por parte de la imagen incluida en otra no tiene por qué haber terminado: tras el santo escritor aparece representada una renacentista Virgen con el Niño en el interior de un tondo, que quizás quiera crecer hasta imponer su presencia, exclusiva, en el primer término de un cuadro redondo.

Una ambigua ventana parece ser el hueco del que Rafael Sancio se ha servido para mostrar la *Madonna Sixtina* (1512. Dresde, Gemäldegalerie, **II.323**). Rafael ha sembrado su cuadro de detalles desconcertantes, con los que consigue una atmósfera de irrealidad. Las cortinas descorridas, puestas ahí para indicar que lo mostrado ocurre tras una ventana cuyos lados verticales no aparecen en el cuadro, al estar colocadas ante un tema que normalmente se representa sin ellas, sugieren que lo expuesto detrás no es una escena poseedora de la naturalidad de lo “real.” E.H. Gombrich ha leído en clave neoplatónica el propósito de Rafael, que, al pintar así a la Virgen “*apareciendo como en una visión, quería sin duda utilizar su facultad innata de percibir la Idea para cubrir a la Reina de los Cielos con un manto de belleza*”.⁴²



320. *Libro de horas de María de Borgoña*. Siglo XV. Viena, Österreichische Nationalbibliothek.

⁴² Gombrich, E, *Imágenes simbólicas*, p.242.





321. S. Botticelli. *San Agustín en su gabinete*.
1495. Florencia, Uffizi.



322. Rafael., *Madonna Sixtina*. 1512.
Dresde, Gemäldegalerie.

La sensación de extrañeza aumenta en la zona inferior del cuadro, donde dos angelotes se asoman con actitud escéptica a la única parte mostrada del marco de la “ventana”. En el extremo izquierdo de ese antepecho, Rafael ha decidido que nada sea lo que parece, y coloca una tiara, cuya sombra se proyecta sobre la nube colocada bajo San Pedro, de modo que, al no oscurecer nada de la casulla de éste, convierte a la nube en un plano sólido vertical, que contagia ambigüamente de esa condición de planicie a todo lo que ocurre sobre la cabeza de los querubes, convirtiendo así a lo pintado tras la cortina en pintura que no quiere ser otra cosa.

Dentro del ámbito flamenco resulta frecuente el recurso a la presentación del tema enmarcándolo en una ventana, quizás como consecuencia de que la propia naturaleza del clima llevara a los pintores septentrionales a permanecer en interiores, a cubierto de las inclemencias meteorológicas, circunstancia que les acostumbrara a percibir las posibilidades compositivas y las implicaciones de ambigüedad espacial que conlleva la ventana que enmarca, posibilidades que, como veremos, fueron exploradas en muy variados ámbitos.

En 1562, Pieter Brueghel pinta *Dos monas* (Berlín, Staatliche Museen, **Il.324**), un cuadro desconcertante, muy diferente del resto de los desconcertantes cuadros de su autor. El tamaño de sus protagonistas permite que el hueco en el muro donde se encuentran encadenados los animales funcione al tiempo como marco que los encuadra y como ventana que, acogiéndolos, se convierte en un nuevo marco tras el que se intuye, desdibujado, un paisaje de costa con barcos. Si enmarcar un asunto con un contorno pintado responde al propósito de realzarlo- lo que lleva implícito que se lo considere digno de ser realzado-, Brueghel lo hace aquí doblemente, iluminando con los “focos” de los sucesivos marcos a dos temas que estaban la cola de la relevancia pictórica de acuerdo con las convenciones de la época: primero, dos monos con restos de cáscaras de nuez, y, después, un gris paisaje en el que nadie repararía.

Y sin embargo, la doble apuesta, y la inusual asociación de contenidos, refuerza la curiosidad del espectador, al tiempo que el contraste entre los dinámicos y nítidos monos del primer plano y la silueta





del puerto al fondo, sordo de ruidos y colores, aumentan la intriga. Así, Piero Bianconi señala que se ha querido leer el conjunto en clave política, como una alegoría de la servidumbre de las provincias flamencas durante la época de la hegemonía española en la zona, o en clave moral, reflejando la sujeción del hombre al pecado⁴³. E incluso, más sencillamente, la conjunción de las monas, (con sus colas formando un semicírculo complementario del arco superior de la ventana) frente al delicado paisaje, en el que vemos el Escalda bañando el perfil de Amberes, espléndidamente dibujado medio siglo antes por Durero, muestra el embrión del agudo sentido de monumentalidad que se hará presente en sus ulteriores cuadros, con una percepción de la relatividad de los tamaños exclusiva del entorno flamenco-holandés.



324. Pieter Bruegel. *Dos monas*. 1562, Berlín, Staatliche Museen.



325. Ambrosius Bosschaert, *Florero en una ventana*. Hacia 1620. La Haya, Mauritshuis.

Similar carga simbólica oculta presenta *Florero en una ventana* (hacia 1620. La Haya, Mauritshuis, **II.325**), de Ambrosius Bosschaert, fundador de una dinastía especializada en este tema. En él nos muestra un florero con rosas, jacintos, lirios de los valles, aquileas, tulipanes, caléndulas, anémonas, coronas imperiales e írides amarillos, flores que retoñan en diferentes épocas, con lo que, más que la imitación de un florero concreto es una suerte de catálogo botánico. Esto convierte al florero en su marco en un *trompe-l'œil* destinado a suplir a un florero real, como permanente reemplazo óptico de las flores percederas, de modo similar a las grisallas que reproducían estatuas en hornacinas en las iglesias flamencas. Pero Bosschaert va más allá, convirtiendo el tradicional hueco de la pared en ventana que se abre a un paisaje lejano, en cuya base se pasea una siempre inquietante y tradicionalmente maligna mosca.

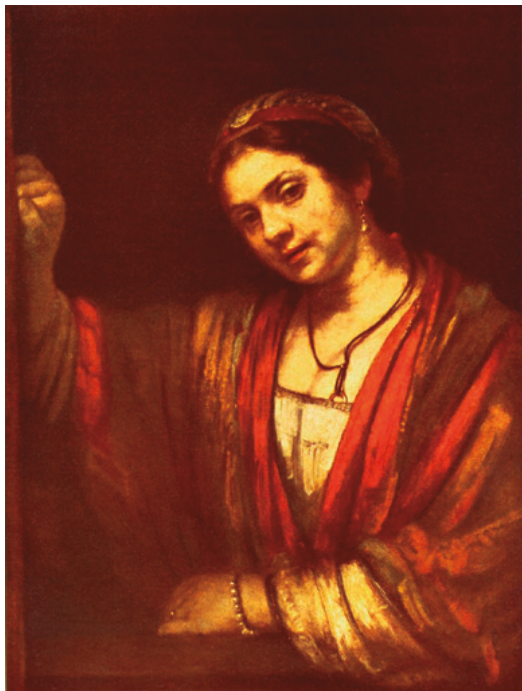
Con cierta frecuencia hace Rembrandt uso en sus retratos de la ventana ante el cuadro. En ocasiones muestra de ésta el marco, como en *Hendrikje a la ventana* (1656-7. Berlín, Staatliche Museum, **II.326**), en la que su segunda mujer descansa una mano en el antepecho de la ventana y levanta la otra, apoyándola en la jamba, como asumiendo su condición de “figura enmarcada”. Pero también puede hacerlo ocultando el marco, sirviéndose de una cortina para

⁴³ Bianconi, Piero. *La obra pictórica completa de Bruegel*. Noguer- Rizzoli Editores. Barcelona, 1968, p.98.





indicar su existencia. Así sucede en el *Retrato de Hendrikje en el lecho* (1648, Edimburgo, National Gallery of Scotland), donde el pintor se sirve de la cortina para hacer que la mujer encarne a un personaje bíblico, sea “Agar esperando a Abraham” (Génesis, 16, 4), o “Sara esperando a Tobías” (Tobías, 8)⁴⁴, y en paralelo jugar con la costumbre holandesa de proteger los cuadros tras una cortina, con lo que la mujer se estaría asomando desde dentro del lienzo.



326. Rembrandt *Hendrikje a la ventana*.
1656-7. Berlín, Staatliche Museum.

Este gesto es repetido en el *Autorretrato sonriente* de 1665 (Colonia, Wallraf-Richartz-Museum), realizado cuatro años antes de su muerte, y donde se asoma tras una cortina que más que parecer dispuesto a descorrer, como en el retrato de Hendrikje, semeja tener intención de cerrar con un gesto de cómplice despedida.

Siguiendo el ejemplo, anterior en varias décadas, de cuadros holandeses de género en los que, como *El Concierto* de Gerrit van Honthorst (II.318), se presentaban figuras ubicadas de modo que sirvieran para explotar la ambigüedad espacial marco-ventana, Bartolomé Esteban Murillo hace uso con la mayor conciencia de esa anfibología y explota al máximo sus consecuencias en *Las gallegas* (hacia 1670. National Gallery, Washington, II.5), cuadro donde el marco de la ventana, de 124x104 cm, a la que se asoman dos mujeres de tamaño natural, es a la vez el marco del cuadro. Igual que en la realidad la ventana es umbral que separa y acerca el “dentro” y el “fuera”, el marco hace lo propio con “lo pintado” y “lo real”. El guiño que hacen las protagonistas al paseante que se para a miraras en una calle se lo están haciendo al espectador que las contempla en un museo.

Señalábamos al comentar el cuadro de van Honthorst la posible relación entre el tema de la “aparición en la ventana” y el de la prostitución. Sea o no sea así en este caso, tanto en el plano “real” como en el visual, las figuras que se asoman a la ventana- cuadro se ofrecen a quien las contempla, pero, simultáneamente, son inaccesibles. Mirado con más detenimiento, sólo una de ellas se muestra realmente, ofreciéndose iluminada a la contemplación. La otra, más a oscuras, se tapa la cara y sujeta el postigo, convirtiéndose en un trasunto de las tareas y de los poderes del pintor. Como éste, ha abierto una ventana, y con ese gesto nos deja ver (a su compañera), pero, como el artista, puede volver a cerrarla, ocultándola. Todavía más: de esa figura tapada sólo se muestran los ojos, que miran al espectador. Y esa mirada, como la del pintor, puede convertir al espectador, que observa, en imagen.

c-Ventanas dentro del cuadro.

La ventana representada en el interior de una superficie plana que juega a ser un hueco - una ventana, según el repetido criterio de Alberti- tiene algo de reduplicación de la apuesta implícita en el hueco sugerido en el cuadro. Por ella, el pintor, no contento con seducir una vez al espectador con el espacio en profundidad sugerido sobre esa superficie, busca añadir un nuevo hueco en el hueco, a sabiendas de que la eficacia con la que se ejecute ese segundo desafío redundará en el éxito del primero. Este efecto de escena enmarcada dentro del cuadro está poderosamente presente en el caso de ventanas que dentro de

⁴⁴ Cfr. Lecaldano, P, *op.cit*, p. 113.





paisaje abierto se abren a uno o varios interiores, como tempranamente ocurre en *Guidorizzo da Fogliano* (1328. Siena, Palacio Público), de Simone Martini, al igual que en el *Retablo de la Magdalena* (1431, Tiefenbronn), en el que Lucas Moser se sirve de cuatro ventanas abiertas para mostrar fragmentos cuya sucesión compone una escena unitaria, o, tal como veíamos más arriba, en las escenas del *Martirio de San Cristóbal y traslado del cuerpo decapitado de San Cristóbal* (1452. Padua, iglesia de los Eremitani), de Andrea Mantegna, (II.11) donde el contenido de la ventana se convierte en escena ejemplarizante que remata lo narrado en el asunto principal. Sin embargo, pronto se hará más frecuente el caso de que la ventana comunique un espacio cubierto colocado en primer término con una vista del exterior que lo rodea.

Ventanas al exterior

Además de este efecto añadido por la ventana inserta, espejo y eco del cuadro real, cuando ésta- o, como veremos, la puerta- comunica un interior con un exterior, añade al lienzo un elemento de variedad y riqueza. E igualmente, permite al pintor servirse del paisaje que se muestra tras el hueco para completar en ocasiones el significado de la escena representada bajo techo en primer término.

Así ocurre en las cuatro tablas superiores de la parte trasera del *Políptico de Gante*, (marco exterior del conjunto, visible con los postigos cerrados), que componen una escena compartimentada donde se representa la Anunciación (II.327). En ellas, Van Eyck no sólo ha separado al arcángel Gabriel y la Virgen, colocándolos en sendas tablas, sino que ha colocado entre ambos otras dos tablas, más estrechas, que son algo así como detalles de la habitación del anuncio contemplados con un inesperado “zoom”, produciendo, dentro de ese abrumador festival de pintura que es el Políptico, dos “proto-bodegones”, que no por ser inaugurales son inmaduros. Tanto el techo como el suelo de estos dos bodegones intercalados en la escena son continuación de los de las tablas laterales, pero no acaba de comprenderse cómo cabría el área que muestran dentro del espacio del conjunto.



327. J. Van Eyck. *Anunciación. Políptico de Gante* 1432. Gante, Iglesia de San Bavón.





Nos interesa aquí especialmente la tabla de la izquierda, que representa una ventana que abre el interior a una vista urbana, con una calle y los edificios de la misma, contemplados desde lo alto. La continuidad que hemos indicado con la tabla ubicada a su izquierda, donde aparece el ángel, se refuerza por la presencia de las palabras finales del saludo a María, que empieza en la tabla de aquél, escrita en letras doradas. Pero, más allá de que esa ambigua continuidad espacial, junto con la ubicación física de la tabla dentro del conjunto y la comentada frase gótica de salutación angélica, entrelacen la tabla al conjunto, relativizando su independencia, estamos ante el primer caso de cuadro cuyo tema es esencialmente una ventana. Como disimulando tal atrevimiento, Van Eyck ha dividido ésta con una negra columna central, protagonista que describe dos arcos de medio punto en su parte superior. Tras ella, bajo un paisaje cuya novedosa cotidianidad le dota de un aire paradójicamente alucinatorio, algunas aves revolotean transmitiendo la tranquilidad del atardecer.

Chatelet recurre a un texto de la *Vita Cristhi* de Ludolfo de Sajonia para explicar la presencia de esta ventana y el bodegón que forma su pareja en medio de la escena de la Anunciación. En él

“se dice que la Virgen tenía cerrada su casa para los hombres, pero no para los ángeles. Así, la ventana con luz y abierta al exterior representa la parte negativa no aceptada por María, mientras que en la oscura se manifiesta el interior en el que vive retirada”.⁴⁵

En cualquier caso, tiene algo de simbólico el protagonismo de esta ventana en un momento de descubrimiento y de apertura hacia lo real por parte de la pintura, en particular, y del universo europeo, en general. Al respecto, ha señalado Salvini que en la obra de Van Eyck es punto de partida,

*“la fresca y estremecida sorpresa en el descubrimiento de la realidad; el punto de llegada es la elevación de esa realidad a una esfera de contemplación solemne.”*⁴⁶

Nuevamente otorga Van Eyck un protagonismo esencial a la ventana en la *Virgen del Canciller Rolin* (1436. París, Museo del Louvre, **II.328**), cuadro donde cumple una triple función: compositiva, religioso-simbólica y política. Contrastando con la disposición en “V” de la Virgen con el Niño bendecidor y el Canciller de Felipe el Bueno, una triple arquería añade una fuerte componente vertical y abre la suntuosa estancia a un *hortus conclusus* (imagen del *Cantar de los Cantares*, 4, 12, “*Eres jardín cerrado hermana mía, esposa; eres jardín cerrado, fuente sellada*”, convertida en emblema de la Virgen por la exégesis medieval). Bajo capiteles que muestran motivos de Caída -expulsión del Paraíso, Caín y Abel, la embriaguez de Noé-, en el umbral que separa el interior del exterior aparecen



328. J. Van Eyck *Virgen del Canciller Rolin*
1436. París, Museo del Louvre.

⁴⁵ Bozal, V, *Van Eyck*, p. 56.

⁴⁶ Salvini, R. *La pittura fiamminga*, 1958, cit por G. Faggin, *Van Eyck* p.14.





flores asociadas a la Virgen, vehículo de la salvación: rosas, írides y lirios. El límite del jardín muestra dos personajes de espaldas, a uno de los cuales, tocado con un trapo rojo en la cabeza, se ha querido identificar con el propio Van Eyck, por la similitud con la figura que aparece reflejada en la armadura de San Jorge en la *Virgen del Canónigo van der Paele* (1436. Brujas, Museo Comunal de Bellas Artes), así como con el *Hombre con turbante rojo* (1433. Londres, National Gallery). Estos espectadores lejanos contemplan, entre paradisíacos pavos reales, el panorama colocado tras los protagonistas, horizonte que el espectador ve (asistiendo a la invención del paisaje como género), dividido en tres por la arquería.

Se ha especulado que la ciudad del fondo podría ser Gante, Brujas, Ginebra, Lyon, Autun, Maastricht⁴⁷. Parece más probable que se trate de una mezcla de todas ellas, algo posible en un pintor tan cosmopolita como van Eyck. Panofsky coincidiría con este criterio, al explicar que sólo la presentación en un entorno -la Jerusalén celestial- que los espectadores contemporáneos entendían sin dificultad como idealizado, podía justificar la osadía de representar al canciller en un plano de igualdad con la Virgen.⁴⁸ En este escenario supraterráneo, el canciller habría sido admitido en la gloria. La hipótesis encuentra dificultades en la constatada ambición terrena del retratado, según indican los cronistas.

En medio del paisaje, entre las dos columnas del arco central, un puente atraviesa un río que dirige nuestra mirada hacia un montañoso horizonte. Señala Norbert Schneider⁴⁹ que Emil Kieser ha identificado convincentemente el puente, en medio del cual se distingue una cruz metálica, con el puente de Montereau, lugar donde falleció asesinado Juan Sin Miedo, padre de Felipe el Bueno, el 10 de Septiembre de 1419. En 1435 Nicolás Rolin había firmado el Tratado de Arrás, en el que hizo incluir una cláusula por la que se acordaba erigir una cruz en el lugar del puente donde había muerto el Duque. Van Eyck, nombrado en 1425 “*Varlet de chambre*” por el hijo del asesinado, contemplaría la cruz erigida por el Canciller al que pinta, en un conjunto de implacable precisión.



Izquierda, 329. Petrus Cristus. *Retrato de un joven*. Londres, National Gallery.

Centro, 330. Dieric Bouts. *Retrato de un hombre*. 1462, Londres, National Gallery.

Derecha, 331. H. Memling. *Retrato de un hombre*. C. 1475-1480, Nueva York, The Frick Collection.

⁴⁷ Bozal, V, *Van Eyck*, p.86.

⁴⁸ Panofsky, e., *Los primitivos flamencos*, p. 138-141.

⁴⁹ Schneider, N. *The portrait*, p.38.





332. H. Memling, *Retrato doble de una pareja anciana*. C. 1475-1480, Berlín, Staatliche Museum.

La ventana, incluida en un retrato y abriéndose a un paisaje, aparece frecuentemente en los retratos flamencos, desde Petrus Cristus (*Retrato de un joven*, Londres, National Gallery, **II.329**) y Dieric Bouts (*Retrato de un hombre*, 1462, Londres, National Gallery, **II.330**). Pero parece ser Memling el primero⁵⁰ que no lo trata lateralmente, sino como fondo continuo tras la figura, tanto sin ventana que lo enmarque como con ella. Ésta puede aparecer ante el personaje retratado como en *Retrato de un hombre con carta*, (c.1475, Florencia Uffizi), o detrás, como en *Retrato de un hombre* (c. 1475-1480, Nueva York, The Frick Collection, **II.331**), donde la ventana semeja un fino marco colocado tras el retratado, de modo que éste, “real”, se encuentra ante un “paisaje pintado”. En ocasiones, Memling utiliza el mismo recurso en retratos “pendant” (*Retrato doble de una pareja anciana* (c. 1475-1480, Berlín, Staatliche Museum, **II.332**), e, incluso en dípticos con donante (*La Virgen con el Niño y un donante*, c.1485-90, Chicago Art Institute).



Finalmente, en cuadros como *Virgen entronizada con el Niño y dos ángeles músicos* (Florencia, Uffizi), Memling divide el paisaje en dos huecos o ventanas simétricas a ambos lados del grupo central, bajo un extraordinario arco con guirnalda que hace las veces de marco dentro del cuadro, del que se saldrían, adelantándose, los ángeles músicos. (**II.333**)

Dentro de esta línea, el *Autorretrato* de Durero del Museo del Prado (1498) recoge la costumbre del antepecho, en el que se apoya el pintor asomándose hacia nosotros (**II.334**). Este alféizar del cuadro/ventana encuentra un eco en el de la ventana propiamente dicha, colocada tras el elegantemente vestido nuremburgués, del mismo modo que la forma en L del

333. H. Memling, *Virgen entronizada con el Niño y dos ángeles músicos*. Florencia, Uffizi.

⁵⁰ Paula Natall así lo apunta, si bien reconoce la dificultad de aseverarlo con certeza. Borchert, Till-Holger, Ainswoth, Marian W, Campbell, Lorne, Natall, Paula. *Los retratos de Memling*. Contextos de la exposición permanente del Museo Thyssen- Bornemisza, p.74.





334. A. Durero. *Autorretrato*. 1498 Madrid, Prado.

marco de ésta reproduce la que compone la figura del retratado. Este hueco abierto a un paisaje alpino, solución para el fondo muy distinta del plano presente en el autorretrato del Museo del Louvre (1493), es una abertura rectilínea, nada gótica, de pretensiones tan italianas como la postura o las ropas del joven pintor, que se muestra lleno de orgullo. Aquí ya se manifiesta el problema permanente que, desde el punto de vista de la iluminación, presentan las aberturas al exterior: difícilmente una iluminación de interior, como la que recibe la figura, puede competir en intensidad lumínica con la solar exterior. En nuestra experiencia como espectadores del mundo “real”, una similitud tal entre la luz de un interior y la de un paisaje con luz diurna sólo ocurre cuando el paisaje no es real, sino reproducido. Por ello, todo paisaje que se muestre por una ventana de una habitación abierta al exterior corre el riesgo de ser ambiguo, y puede ser leído no como tal abertura, sino sólo como una reproducción pintada de la realidad, colgada en la estancia.

Si el *Autorretrato* de Durero se sirve del modelo iniciado por Dirk Bouts en el *Retrato de hombre* de Londres (**II.330**), que indicábamos más arriba, Pilar Silva señala⁵¹ que éste tuvo igualmente amplias consecuencias en Italia, al igual que el *Retrato de un hombre* de Memling (c. 1475-1480, Nueva York, The Metropolitan Museum of Art, **II.335a**), como puede comprobarse con el *Retrato de Perugino*, de Lorenzo di Credi (1503. Florencia, Uffizi, **II.335b**), que repite el esquema del cuadro del pintor de Seligenstadt.



335a. H.Memling. *Retrato de un hombre*. 1475-80. Nueva York, The Metropolitan Museum of Art.



335b. Lorenzo di Credi. *Retrato de Perugino*. 1503. Florencia, Uffizi.

⁵¹ Silva, P., *Obras maestras de la Albertina*. Edición de J.M. Matilla. Catálogo exposición Museo del Prado. 2005, p. 90.





El éxito de la fórmula fue tal, que Paula Nattall ha indicado que

“vale la pena preguntarse si el uso de fondo de paisaje en Memling, que de hecho constituye la marca personal de sus retratos, no obedecería a la demanda italiana.(...)La representación del paisaje era en sí mismo un atributo de la pintura flamenca admirado en Italia (...). El paisaje, como el retrato, era un aspecto de la representación de la realidad que tenía activamente ocupados por entonces a los pintores italianos; también, como el retrato, era un género artístico respaldado por la autoridad clásica, en concreto por la descripción de paisajes antiguos pintados que da Plinio”.⁵²

Es por ello que, importada a Italia a partir de 1470 con los retratos de sus mercaderes en Flandes, fue la invención flamenca la que dio origen al uso de este recurso en la pintura meridional, comparativamente atrasada y anclada en el retrato de perfil. Flandes aportaría, junto la presencia de ventanas y antepechos, que se presentan como ambiguas fronteras entre retratado y espectador, entre pintura y realidad, las posibilidades tonales y cromáticas de la novedosa técnica del óleo, el retrato de tres cuartos, más realista y la incorporación de las manos de la figura, Tanto el *Retrato de anciano con un niño*, de Ghirlandaio (hacia 1485. París, Louvre, **II.336**), como algunos retratos de Sandro Botticelli de muchachas ante ventanas con paisaje tienen una procedencia similar.

Más adelante, también Tintoretto hará un uso frecuente de la ventana como elemento narrativo complementario de la información fisiognómica del retratado, con la intención de que, de esta manera, el conjunto proporcione una idea más completa de aquel. Tal sería el caso, entre otros varios, del *Retrato de Sebastiano Veniero* (hacia 1572, Venecia, Museo Mocenigo), donde el almirante al mando de la decisiva contribución de Venecia a la flota de la Liga Santa en la victoria de Lepanto aparece en pie ante una gran ventana, que muestra la batalla en toda su intensidad.



336 Ghirlandaio. *Retrato de anciano con un niño*. 1485. París, Louvre.

La pintura italiana del Renacimiento recurre frecuentemente a la ventana como prolongación ilusoria del espacio real en el que se encuentra la escena narrada por la *storia* del cuadro, espacio adecuado para la presencia de un paisaje exterior cuyo contenido complementa el del asunto principal. Dentro de un enorme muestrario, del que forman una parte sustancial las anunciaciones, indicaremos algunos ejemplos de temática diferente.

En el cuadro del Museo del Prado favorito de Eugenio d'Ors, *El tránsito de la Virgen* (hacia 1461), el magnífico paisaje que presenta Andrea Mantegna en la ventana, tras las figuras de los apóstoles (**II.337**), sirve de complemento formal, simbólico y estético de éstas, pequeñas pero imponentes en su majestuosidad escultórica. Con la severa panorámica horizontal mostrada casi en mitad de la abertura, y que se ha identificado con la Mantua de la época contemplada desde un balcón del Castillo, el irascible Mantegna, al que su protector Ludovico Gonzaga calificaba de “solemne”, refuerza la sensación de calma y grandiosidad del momento. El pintor se sirve del contenido de la ventana para trazar reiteraciones y contrapesos formales con las figuras que pueblan la estancia. La lengua de tierra oblicua en el paisaje, formada por el puente de San Giorgio atravesando el lago, resulta paralela a la figura del apóstol que en la diagonal derecha se inclina con un incensario hacia la Virgen, y es continuación de las cabezas del

⁵² Borchert, Till-Holger, Ainswoth, Marian W, Campbell, Lorne, Nattall, Paula, *Op, cit*, p.75.





337. A. Mantegna. *El tránsito de la Virgen*.
1461. Madrid, Prado.



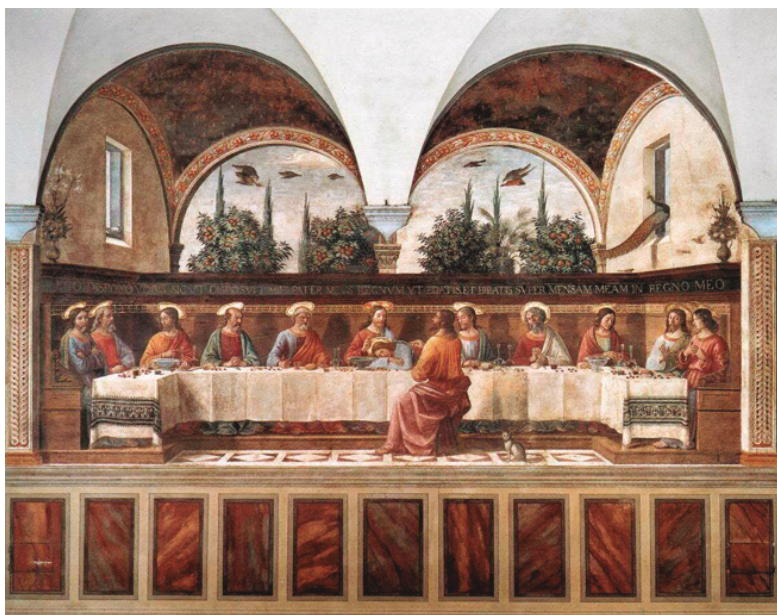
338. J. Correa de Vivar. *Dormición de la Virgen*.
1545. Madrid, Museo del Prado,

grupo de la derecha. Igualmente, la silueta de la ciudad al fondo es eco de las tres cabezas de los apóstoles colocados entre María y las ventanas y del propio camastro donde se produce la Dormición, así como también del alfeizar de la ventana, frontera entre lo interior y lo exterior. Toda una cadena de resonancias y paralelismos parece querer mostrar que lo acontecido dentro, en el campo humano y privado, tiene una continuidad fuera, en la naturaleza y en el resto del mundo. Es frecuente referirse al estilo de Mantegna, gran coleccionista de antigüedades, como estatuario, en el sentido de que con su línea severa trata a la carne de las figuras como si fuese piedra. Aquí haría algo más, convirtiendo a los apóstoles del primer plano, a los que se ha encomendado la difusión del Evangelio, en los edificios, en las construcciones del mundo.

Pero el contenido de la ventana-cuadro del enorme cuadrado de Andrea Mantegna era inicialmente aún más interesante, al servirle de espacio donde, además, mostrar una escena que sucede en otro mundo, simultáneamente a la que se muestra en éste. Parece ser que del formato realizado por Mantegna se recortó en cierto momento la parte superior, que contenía la escena de Cristo rodeado de ángeles acogiendo a la Virgen, de la que sería parte un pequeño fragmento en deficiente estado de conservación perteneciente a una colección italiana. Esto quizás explicara la altura inusual de la Línea de Horizonte.

Podemos tener una idea aproximada del conjunto antes de la amputación de la parte superior acercándonos a un cuadro de Juan Correa de Vivar, *Dormición de la Virgen*, (hacia 1545, Museo del Prado, **II.338**), casi un siglo posterior, pero que buscaba probablemente un efecto similar para la presentación simultánea de dos tiempos y dos mundos en su lectura del mismo tema que la tabla de Mantegna. Sobre la realidad mundana, donde habitan las figuras de la parte inferior del cuadro, reina el más allá percibido por el contemplador (pero no por los integrantes de la escena) a través de la ventana-cuadro, en la que Cristo, entre nubes, recibe a su Madre, que es sostenida por ángeles. Con ello se muestran al espectador suficientes datos como para leer el tema, sin especificar elementos del mismo que eran- y son- teológicamente controvertidos. De este modo, la ventana puede mostrar, simultáneamente, la incorpórea Asunción del alma de la Virgen, producida al tiempo que su Dormición física, y una Asunción “real”, en cuerpo y alma, que se produciría después de la escena del primer término, una vez enterrada María.





339. D. Ghirlandaio. *Cenáculo*. 1480.
Florenia, Convento de San Marcos.

del Cuadro, dos arcos de medio punto pintados que son ecos formales de los lunetos arquitectónicos reales de la habitación sobre la que ejecutó la pintura al fresco. Los huecos dejados por estos dos arcos se abren a un paisaje dotado de un poderoso simbolismo, por la presencia en una de las ventanas de un pavo real, animal convertido en emblema de la Resurrección, al asociarse con ella la creencia de la pérdida de sus plumas en otoño, que posteriormente renacían en primavera.⁵³ Similarmente, las grandes aberturas circulares muestran limoneros (que, considerados antídotos contra venenos y procedentes de climas soleados, son por ello símbolos de salvación),⁵⁴ palmeras, a cuya disposición radiante de hojas se había asociado desde antiguo con el sol y el triunfo, (a lo que el cristianismo añadió la simbología específica de victoria sobre la muerte como fruto del martirio),⁵⁵ y cipreses, árbol del dolor y del luto. Sobre ellos, un cielo surcado por pájaros, emblemas del alma humana que abandona el cuerpo después de la muerte, completa el universo simbólico que rodea a los comensales.

El espacio retaceado para una ventana, y ocupado por un paisaje tras las figuras de la escena, puede alcanzar un protagonismo muy cercano a la autonomía de un cuadro independiente, sin que por ello deje de realizar una sutil contribución al efecto total del conjunto. En la *Adoración de los pastores* de Lorenzo di Credi (hacia 1500, Uffizi,



340. L. di Credi. *Adoración de los pastores*.
1500. Florenia, Uffizi.

⁵³ Impelluso, L. *op. cit.*, p.309.

⁵⁴ *Ibid*, p. 137.

⁵⁵ *Ibid*, p. 25.



Florenia, **II.340**), el magnífico paisaje enmarcado por los pilares y el techo de la arquitectura, que ocupa el centro del cuadro, tiene entidad para ser perfectamente independiente. El pintor se sirve aquí de él para incorporar un marco interno que refuerce el orden y la estabilidad del conjunto, a la vez que con su formato rectangular se distancia de las dimensiones del cuadro, haciéndolo más delgado y alto, y busca ser un complemento que dé profundidad a los grupos de figuras dispuestos en una “V” paralela al Plano del Cuadro; pero, al mismo tiempo, quiere ser un testigo mudo, cargado de paz, de premoniciones de sacrificio -de modo paralelo al cordero que sujeta el pastor de la izquierda-, y de esperanza.

De manera mucho menos rígida y concreta, el refinado interior donde transcurre la escena mostrada por Tiziano en *Venus recreándose con el Amor y la música* (1548, Madrid, Museo del Prado, **II.78**) se abre a un suntuoso jardín, tras el hueco inestable que delimita una cortina. Este tipo de repentinas, casi inexplicadas roturas de un fondo neutro, que desemboca en otra escena o en un paisaje, acompañan la carrera entera de Tiziano, ya sea en temas sagrados (*Virgen con el Niño, santa Catalina, santo Domingo y un devoto*, 1512, Reggio Emilia), cuadros de Historia (*Alocución del Marqués del Vasto*, 1540, Madrid, Prado, **II.77**), mitológicos (como en sus *Dánae*, particularmente en la versión de la Colección Hickox de Nueva York, de 1548, que, a diferencia de otras versiones, no muestra junto a la joven otra figura, ocupando un paisaje toda la parte derecha del cuadro), retratos (*Isabel de Portugal*, 1548, Madrid, Prado), o pintura alegórica (*Venus vendando al Amor*, 1565, Roma, Galería Borghese).

Como veíamos en los casos de Mantegna o Correa de Vivar, la capacidad de la ventana para mostrar juntas, pero separadas, dos imágenes, de modo que puedan se leídas como acaecidas simultáneamente en mundos distintos, la hace especialmente adecuada para superar las dificultades que entraña la representación de visiones. Esa es la intención perseguida por la gran ambigüedad de la ventana que señala San Esteban en *San Esteban disputando en el templo*, de Juan de Juanes (hacia 1525, Museo del Prado, **II.341**). Al tiempo que “ventana” real, por la que el santo acosado contempla lo que ocurre en el Cielo, abierto ante él para mostrarle el auxilio divino, la abertura (**II.342**) es también imagen puesta en la pared (que, por su luminosidad es más una pantalla de vídeo que un cuadro), y visión mística, mostrada por el pintor recurriendo a la ventana como medio “realista” para contar al espectador la visión del santo. Indica Víctor I. Stoichita⁵⁶ que a esta ventana, poblada por la Verdad, a la que el Sanedrín se muestra ciego y sordo, se contraponen al óculo vacío mostrado en el lado derecho del cuadro, por el que nada aparece, de modo paralelo a la contraposición entre la fe de San Esteban y la



341. Juan de Juanes. *San Esteban disputando en el templo*. 1525, Madrid, Prado. **342.** Detalle de la ventana.

⁵⁶ Stoichita, V, *op. cit.*, p. 16.



incredulidad del grupo iracundo que lo rodea. Pero, al mismo tiempo, contrarresta el Templo de Salomón con el verdadero templo, el Cielo donde mora Dios, que se deja ver por la ventana de modo paralelo al contenido del texto sostenido por Esteban,⁵⁷ donde, de modo imposible, se recogen justamente las palabras que en ese momento está pronunciando el santo, como si se tratara del “bocadillo” de un cómic.

Durante el siglo XVII proliferaron en Flandes, en el tránsito entre el cultivo de temas “serios”, procedentes con frecuencia de la Biblia, y el bodegón plenamente autónomo, cuadros cuya temática contraponía un primer término, de género mundano, y un espacio abierto al fondo, donde una pequeña escena de asunto elevado aspiraba a redimir al conjunto. Las escenas del primer término podían transcurrir en interiores (generalmente, cocinas), o exteriores. Las aberturas de los primeros pueden interpretarse como ventanas. Veremos más adelante que en el segundo caso, lo que deja ver tras sí la escena secundaria -aunque, por su carácter teóricamente debiera haber sido principal-, es de naturaleza más indefinida. La *Cocina* de Pieter Cornelisz van Ryck, de 1604 (Braunschweig, Herzog- Anton- Ulrich- Museum) es un buen ejemplo de esas transiciones desde un primer término cotidiano -que se convierte en un canto a la glotonería y a la delectación producida a la vista por alimentos ricos en colores y texturas, y que prometen los más variados sabores al gusto- hasta un elemento del cuadro que, relegado al fondo del mismo, ocupando huecos o ventanas, pretende ser, pese a toda evidencia, la parte “importante” del cuadro. En su centro, tras ese primer plano rebosante de opulentas viandas de las que disfrutaban sus propietarios, se abre un hueco donde, junto a una palmera, se está invitando a los pobres a que pasen a comer, a modo de referencia a la caridad que debe compaginarse con la riqueza. De modo similar, la *Cocina* de Joachim Antonisz Uytewael, de 1605, contrapone, como elemento de reflexión, al despliegue de recursos gastronómicos del primer término, abundante por otra parte en alusiones eróticas, el episodio evangélico del hombre rico y el pobre Lázaro.⁵⁸



343. P de Hooch. *Mujer leyendo una carta*. 1664.
Budapest, Scépművészeti Muzeum.

La cara más seria y menos festiva de la pintura de interiores en los Países Bajos se sirvió frecuentemente de ventanas que comunicaban con el exterior. Si bien en Vermeer las únicas superficies enmarcadas que aparecen frontalmente al espectador, y, por tanto, claramente mostradas, son espejos, cuadros dentro del cuadro o mapas, pero nunca ventanas abiertas, otros contemporáneos suyos sí presentan este recurso. Es el caso de un pintor tan cercano al maestro de Delft como Pieter de Hooch, cuya *Mujer leyendo una carta* (1664, Budapest, Scépművészeti Muzeum, **II.343**), al presentar frontal al Plano del Cuadro una ventana, que sutilmente recoge interiormente el formato del lienzo, muestra, como pocas veces la pintura clásica ha entendido tan bien, la diferencia real de tono que hay entre la luz del exterior que percibimos a través de una ventana abierta y el interior de la habitación donde esa ventana se encuentra (y, muy probablemente, ésta sea la razón por la que este artificio no

⁵⁷ Recogido en el capítulo 7 de los Hechos de los Apóstoles.

⁵⁸ Lucas 16, 19-31.



aparece en Vermeer). Esa diferencia coloca a la sala en la que lee la mujer en penumbra, desviando la atención y el protagonismo, a despecho del título del cuadro, hacia el contenido del rectángulo luminoso, que no por casualidad es central en el cuadro y reproduce el formato de éste, si bien disimulado en su lado derecho por el marco y el cristal de la parte de la ventana sin abrir, tapado en su mayor parte por una cortina. Toda la luz y todo el color del cuadro han sido absorbidos, como si se precipitaran hacia él, por ese rectángulo central, que muestra, espléndido, un paisaje de Amsterdam.

En otro extremo de visibilidad está otra ventana, contenida en un plano paralelo al del Cuadro, y, por tanto contemplada frontalmente. Se trata de la mostrada de nuevo por un pintor holandés, Jacobus Vrel, cuya *Mujer ante una ventana diciendo adiós a un niño* (París, Col. Frits Lugts, Institut Néerlandais, **II.344**) deja ver a una matrona de espaldas, sentada sobre una silla que desnivela (en una perspectiva imposible), para asomarse a una ventana. Ésta es un rectángulo negro que ocupa la mayor parte del lienzo, de modo que todo, la protagonista de espaldas y el cristal cerrado a un exterior nocturno, le niegan la información al espectador, que se asoma al cuadro exactamente como la mujer se asoma al cristal. Dos cosas salvan al cristal de la cualidad de opacidad: los brillos de la parte superior derecha, que informan de su naturaleza, y la cabeza desdibujada, fantasmagórica, de un niño que se asoma desde el otro lado, desde la oscuridad ¿de la noche?, ¿del pasado?.



344. J. Vrel. *Mujer ante una ventana diciendo adiós a un niño*. París, Institut Néerlandais.

En todos los ejemplos analizados hemos podido comprobar cómo la ventana, mostrada frontalmente, se convierte en un cuadro en el cuadro, que puede ser tomado como un lienzo del que disfrutan, en su mundo, los personajes de la escena. Esta ambigüedad deliciosa es una de las principales razones de su uso, pues convierte a las figuras pintadas en poseedores de maravillosos cuadros de los que el propietario del lienzo real sólo posee una réplica (o mejor aún, una copia). Nos adentraremos mucho más allá de la época que centra nuestro estudio para observar, como contrapunto, un cuadro en el que explota conscientemente, y de manera extrema, esta circunstancia, insistiendo en la naturaleza ambigua de la ventana-cuadro. Se trata de *La condición humana*, de René Magritte (1933. Washington, National Gallery of Art, **II.345**), ante la cual la primera pregunta que asalta al espectador es ante qué está, y si se trata de una imagen posible. La respuesta a la segunda pregunta es afirmativa, como prueba la de la primera: estamos frente a un caballete colocado ante una ventana; el caballete sostiene un paisaje pintado en un lienzo; el paisaje pintado es el mismo que se contempla, a través de la ventana, y desde el punto de vista que el pintor ha utilizado para reproducir la habitación donde está el caballete; finalmente, la escala a la que ha reproducido el paisaje en el “cuadro dentro del cuadro” es tal



345. R. Magritte. *La condición humana*, 1933. Washington, National Gallery of Art.



que, desde el punto de vista del cuadro “principal”, donde aparece la habitación, el tamaño del paisaje que sujeta el caballete es exactamente el mismo que el que presentan los elementos del paisaje situado tras el cuadro, al que éste tapa y *sustituye*. Luego sí, es una imagen posible desde el punto de vista de lo verosímil, y sorprendentemente eficaz con sus formas sencillas y geométricas y sus colores planos. El color y la luminosidad, coincidentes, e incluso el borde blanco de la tela, que puede leerse como un poste de luz o telégrafos plantado en medio del paisaje, hacen el resto.

Sólo el otro borde de la tela pintada, que se destaca contra la cortina marrón situada tras él, y la parte superior del caballete, casi un pájaro marrón volando en el paisaje, aclaran el trampantojo, como si el pintor se apiadara del espectador, cuando en realidad, la inquietud que éste siente viene de que no haya llevado la impostura hasta el final, dejando algunas pistas del engaño. Y es que, sin esos detalles estaríamos “simplemente” ante un cuadro en el que aparenta haber una ventana que representa un paisaje. Es decir, estaríamos ante una duplicación, (lo que siempre ha hecho la pintura figurativa), que es a su vez aquí duplicada. Esta re-duplicación nos inquieta porque nos obliga a preguntarnos por el “status” de la imagen, que se quiere real, respecto a la realidad, esto es, por la relación existente entre ambas. Como en una demostración empírica del criterio albertiano del cuadro como ventana, aquí, el cuadro es el contenido de la ventana, es más ventana que la ventana misma...que, paradójicamente, no es una ventana, sino un cuadro. Al tiempo, tapa lo mismo que muestra. Hace innecesario lo que tapa, pero también hace imposible que se vea si, efectivamente, lo que está detrás es idéntico a lo que enseña, asegurándonos que es idéntico, de modo equivalente a como nuestras ideas sobre el mundo, encuadrándolo y fijándolo, tratan de describirlo con adecuación, sin que, en la práctica, tengamos modo de comprobarlo, pues la herramienta de conocimiento ha marcado la naturaleza de lo conocido.

Despediremos este apartado con una breve referencia a un caso especial, producto de un giro de 90° en la visión normal de la ventana. Se trata de los trampantojos en la cubierta de los edificios, donde, desde elementos que simulan pertenecer al propio techo, se aparentan progresivas aberturas o



346. A. Mantegna. *Óculo de la Cámara de los Esposos*. 1475. Mantua.

rupturas arquitectónicas simuladas, permitiendo contemplar desde su interior directamente el cielo. En el afán por escamotear los límites del cuadro, el pintor de tabla o lienzo encuentra una frontera infranqueable en los propios bordes físicos del soporte. Esto lleva a que el afán de sobrepasarlo imponga la necesidad de, o bien pintar parte del mismo marco, o bien simular un lienzo o marco interior que es, en tanto que pintado, parte de la pintura. Por ello, cuando las fronteras de lo pintado son ficticias, como ocurre en el caso de la pintura sobre muro, - donde, con frecuencia, la base sobre lo que se pinta se extiende más allá de la zona en la que se ha decidido establecer el límite de lo pintado,- la intención de engaño y de explosión desbordante encuentra un hábitat ideal.

Puede considerarse el primero de ellos el famoso *Óculo de la Cámara de los Esposos* de Mantegna en Mantua (II.346). Cordaro⁵⁹

⁵⁹ Cordaro, M. (Coordinación). *Mantegna. La camera degli Sposi*, Milano, Olivetti/Electa, 1992, p.21.



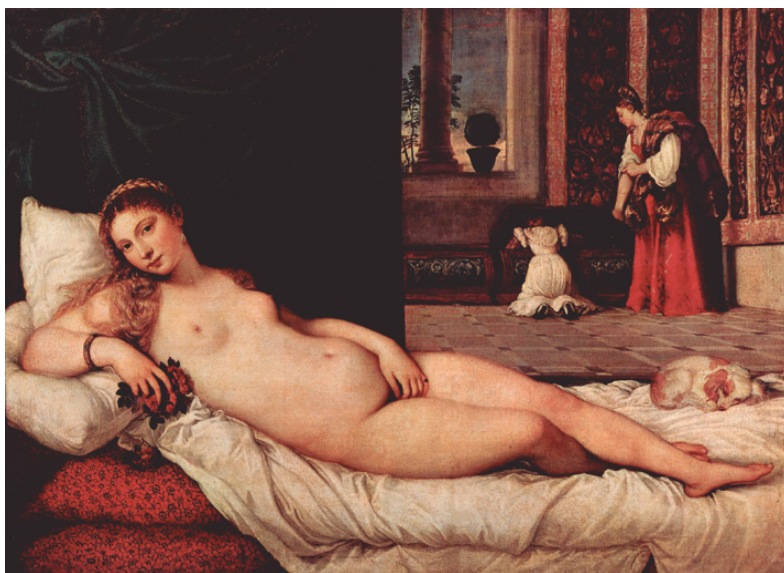
ha indicado que pudo haber un explícito asesoramiento de Alberti para convertir la estancia en el atrio de una casa romana, lo que estaría detrás de la idea de abrir fingidamente el techo al espacio exterior. Recurre para conseguir el efecto al uso del escorzo de la balaustrada en el que se apoyan unos *putti*, se asoman otros y algunas damas de la corte, y completa el conjunto un exótico pavo real.

Desde el techo de la *Sala del Olimpo* de Villa Barbaro, de Veronés, a la *Asunción de la Virgen*, de Correggio, en la cúpula de la catedral de Parma, desde los apabullantes despliegues barrocos de Pozzo, a Tiépolo, o al Goya de la ermita de san Isidro, una lista interminable de pintores simuló abrir al cielo bóvedas y cúpulas, con una perfección creciente en la consecución del engaño.

Ventanas al interior

Como hemos visto, el hueco que se abre al fondo de una estancia, mostrada como un escenario teatral al espectador de un cuadro, comunica con frecuencia ese interior con un exterior, dotándolo del consiguiente aporte de variedad, luz y nuevas posibilidades temáticas y simbólicas. Pero el hueco o abertura puede limitarse a mostrar otra habitación contigua, reforzando el efecto de interioridad y de privacidad y cerrando aún más la escena. Una muestra de este carácter de intimidad puede apreciarse en la *Venus de Urbino* (1538, Florencia, Uffizi, **II.347**) de Tiziano, que parte del modelo de la *Venus dormida* de Giorgione de Dresde, de la que mantiene parte de la postura del cuerpo y a la que añade el apoyo sobre un brazo, haciendo girar su rostro hacia el espectador. Pero lo más novedoso es el escenario donde ambienta el desnudo, cuya ausencia de aberturas al exterior dota al conjunto de connotaciones íntimas y humanas, alejadas del efecto de ensoñación que sugiere la Venus de su maestro, desvanecida en un campo bañado por una luz crepuscular que tiene algo de sobrenatural.

Aquí, tras la figura tumbada, - a la que Reff relaciona⁶⁰ con Eleonora Gonzaga, esposa de Francesco María Rovere- aparece, recortándola como fondo parcial en el lado izquierdo del cuadro, una cortina verde, avanzando exactamente hasta la vertical que atraviesa el centro de la composición, permitiendo mostrar en el lado derecho una escena (¿doméstica?, ¿simbólica?) de figuras atareadas buscando algo en un arcón. Este entorno es verdaderamente singular, pues cuando Tiziano vuelva sobre el tema del desnudo femenino reclinado lo hará ante aberturas más o menos definidas que se abren a paisajes abiertos, como se puede ver tanto en las diferentes versiones de *Venus con organista* como en sus *Dánae*. El fondo ocupado por aberturas que dejan ver nuevas habitaciones encontrará eco en cuadros franceses de la escuela de Fontainebleau y en Clouet, en los que, como veíamos más arriba, Gabriel d'Estreés (**II.148**) o Diana de Poitiers, favo-



347. Tiziano. *Venus de Urbino*. 1538, Florencia, Uffizi.

⁶⁰ Reff, *The meaning of Titian's "Venus of Urbino"*, Pantheon, 1963, cit. por Valcanover, Francesco, *Tiziano, la obra pictórica completa*. Noguer- Rizzoli Editores. Barcelona, 1971, p.110.



ritas reales, están sentadas, desnudas, en bañeras, mientras tras ellas aparecen, contrastantes, personajes activamente ocupados, sea para contraponer ocio y negocio, sea con una oculta finalidad ejemplarizante.

Esa ventana al interior puede asumir contenidos que le dotan de extrañas funciones especulares. Nos serviremos para aclarar este cometido de *La decapitación de San Juan Bautista* (1607-8. La Valetta, Oratorio de San Giovanni Battista dei Cavalieri, **Il.241**), de Caravaggio, cuadro que muestra un grupo piramidal integrado por un esbirro que ordena, un verdugo ejecutor, una mujer horrorizada, una segunda, Salomé, que recoge el fruto de su demanda, y San Juan, decapitado. Este variopinto conjunto se encuentra ante una arquitectura que remite al patio interior del Palazzo del Gran Maestre en La Valetta, en una inusual relación entre las figuras, concentradas en el lado izquierdo del cuadro, y el espacio total del lienzo. Toda la mitad derecha del lienzo está sumida en la oscuridad y, aparentemente, en el vacío. Conmoverlo por la escena de la izquierda, y ópticamente atraído por su acción y su luz, al espectador le cuesta reparar en que, tras una ventana enrejada, dos figuras se asoman para observar.

Probablemente, se trata de dos prisioneros, pero su actividad, (mirar a través de un marco), y la relación que tienen con lo contemplado, (puramente receptiva, sin poder intervenir en ella), es muy parecida a la nuestra como observadores. Así, el cuadro es visto desde delante y desde detrás, lo que convierte a la ventana, paralela al Plano del Cuadro, en una superficie donde se produce una actividad especular respecto a la de quien contempla el cuadro. Éste pasa en cierto modo a estar reflejado dentro del cuadro, siendo simultáneamente espectador y protagonista, o, más bien protagonista en la medida que observador. Con ello, el tema del cuadro es tanto lo que sucede como la reacción que produce en quien lo contempla, inducción a la respuesta sobre la que girará la estética contrarreformista.



348. Pieter Aertsen. *Bodegón con Jesucristo en casa de Marta y María*. 1552, Viena, Kunsthistorisches Museum.

Ya anteriormente hemos señalado que, dentro de la pintura flamenca del siglo XVII, un capítulo particular, con una importante repercusión en otros ámbitos, lo constituían los “bodegones” con ventana. Ésta se abre a un interior con tanta o más frecuencia que a un exterior, y el borde que la delimita puede ser regular o irregular.

El *Bodegón con Jesucristo en casa de MartayMaría*, de Pieter Aertsen, (1552, Viena, Kunsthistorisches Museum, **Il.348**) supone un ejemplo del primer caso. En él, la contraposición entre el suntuoso

banquete del primer término, donde los objetos aparecen representados a tamaño real, y las pequeñas figuras mostradas en el fondo tras una puerta, (pero que podrían parecer más bien dibujadas en un plano situado casi a la misma distancia del espectador que el bodegón), parece tener una finalidad moralizante. Así lo sugiere la inscripción sobre el friso de la gran chimenea de la estancia en la que transcurre la escena-cuadro, donde se recogen, solidificadas como en un “bocadillo” de comic, las palabras que dirige Jesús a María, la contemplativa, indicándole que ha elegido la mejor parte. Por si esto no fuera suficiente, sobre una baldosa del suelo, Aertsen ha especificado “Lc, 10”, el lugar de los Evangelios donde se narra el episodio que confina en ese pequeño y ambiguo espacio tras el suntuoso bodegón. Refiriéndose a la extraña disposición de esta obra de Aertsen, Victor Stoichita ha señalado que:



349. A. van Nieulandt. *Cocina*. 1616, Braunschweig, H- A- Ulrich- Ms.

“tiene una estructura paradójica. Se presenta al espectador como una naturaleza muerta en la que se ha insertado un “cuadro vivo. (...) Pero, ¿por qué entonces delimitar con el marco del cuadro un conjunto de objetos y convertirlos en pintura?, ¿por qué situar una escena con figuras en el marco de una puerta, transformando lo que desde siglos atrás era pintura por excelencia en “realidad enmarcada?”.⁶¹

episodio religioso del hueco, mostrado aquí más como excusa que para contagiar su intención moralizante al conjunto. Esta inversión en la relevancia tradicional de los temas, por la que convierte el asunto secundario en principal y viceversa, es típica en Aertsen. Stoichita, se ha referido a este fenómeno como *“naturaleza muerta invertida”*, en la que

“el carácter de fuera de texto, exergo, del primer plano, queda acentuado por su carácter profano lo que, a fin de cuentas, es una manera distinta de decir lo mismo. Lo pro-fanum existe sólo por oposición al fanum. El primer plano de la imagen es su plano profano y, en tanto que plano que precede, se distingue y se opone al sacro.(...) El último plano es un texto (traducido a imagen) que tiene un carácter sagrado y utiliza los rasgos tradicionales de la pintura. El primer plano es una anti-imagen, presenta un “fuera de texto” con un carácter profano, y utiliza para ello los medios de un “arte otro”.⁶²

Así, esta extraña disposición sería un eslabón determinante en la gestación o la prehistoria de la *“naturaleza muerta”* como género, indispensable para su futura autonomía, ya desprovista de connotaciones temáticas precisas, que es justamente lo que aquí le aporta el “cuadro en el cuadro”, permitiéndole con la justificación evangélica que acompaña al bodegón, su existencia. Encontramos un nuevo ejemplo de este recurso, a modo de excusa, en la *Cocina* de Adrian van Nieulandt, (1616, Braunschweig, Herzog-Anton- Ulrich- Museum, **II.349**), donde aparece un contraste aún más acusado. El primer plano, extraordinariamente rico, muestra a una muchacha pelando un ave de corral - actividad que según J.A. Emmens⁶³ sería una referencia a la cópula-, mientras un joven tiende su brazo hacia ella. Tras este primer término, situada junto a un sinfín de productos de caza, pesca y huerta, se entrevé en una habitación contigua un cuadro en el que se representa una escena que N. Schneider⁶⁴ identifica con la historia del poseso epiléptico al que sana Cristo. Esto la relacionaría con lo presentado en el primer término, por el hecho de que en tales historias, los demonios, una vez expulsados, con frecuencia tomaban posesión de animales, lo que convertiría al “cuadro ante el cuadro” en una admonición contra los placeres de la carne, aviso cada vez más sepultado entre tanta opulencia, de evidente deleite para la vista,

⁶¹ Stoichita, V.I. *La invención del cuadro.*, p 21-24..

⁶² *Ibid*, p.29.

⁶³ Emmens, J.A, *Eins aber ist nötig*, citado por N. Schneider, *Naturaleza muerta*, p .40.

⁶⁴ *Ibid*, p..41.





350. D. Velázquez. *Cristo en casa de Marta y María*. 1618. Londres, National Gallery.

Se ha explicado asimismo esta anfibología, que llega ser un lugar común en parte de la pintura de bodegones de los recientemente opulentos Países Bajos, como una muestra del “desencantamiento” de la vida religiosa en el mundo del siglo XVII, paralelo a los primeros pasos del proceso que conducirían al desarrollo del capitalismo en torno al Mar del Norte, pero vemos un recurso similar en la corte de la nación a la que puede suponerse menos proclive a esta inercia. Partiendo del modelo flamenco, Velázquez usa en *Cristo en casa de Marta y María* (1618. Londres, National Gallery, **II.350**) un esquema similar, si bien reduce, hasta casi hacerlo desaparecer, el efecto de escandalosa indiferencia y contradicción entre el tema profano del primer término y del detalle espiritual del fondo, al resultar compensada la proporción entre la riqueza de los objetos protagonistas y el contenido de la pequeña imagen que los acompaña. Además, ésta adquiere un mayor peso explicativo, de modo que, en su carácter austero, convierte el despliegue de vituallas, casi obsceno, del primer término de los cuadros holandeses, en un sucinto bodegón de peces, explicando de un modo más “realista” la simultaneidad de los temas que conviven en el cuadro. Para ello, el pintor, por una parte, centra la atención del espectador en dos mujeres junto a un bodegón con ajos, huevos y peces y, por otra, coloca al conjunto en un interior cuyo fondo, una pared paralela al plano del cuadro, muestra en el lado superior derecho una abertura, ocupada por la escena evangélica.

Velázquez habría tomado de otro bodegón de Pieter Aertsen, *Escena de cocina con la cena de Emaús*, que conocería por medio de un grabado de de Jacob Matham,⁶⁵ la idea de la inversión del protagonismo de los temas, relegando el asunto principal del cuadro a una parte del fondo, y trayendo al protagonismo a los elementos “de género”. Pero, a diferencia de la falta de conexión entre el tema del hueco y las figuras del primer término del cuadro de Aertsen, aquí sí puede deducirse una interdependencia. De modo similar a la indicación de Cristo⁶⁶, que coloca por delante de la vida activa la vida contemplativa, la anciana acompañante de la cocinera indica a ésta con su gesto la elección que debe anteponer: frente a la importante diagonal descendente (formada por la cabeza, las manos de la muchacha en el mortero, los peces y los huevos), en la que se concentra la chica preparando una comida de ayuno, todavía es más importante la diagonal ascendente señalada por el dedo, y que apunta a la figura de Cristo en el recuadro de la derecha, y, con ella, a sus enseñanzas y a la oración en Su compañía. Velázquez insiste en

⁶⁵ Brown, J., *Velázquez*, p. 16.

⁶⁶ Lucas 10,38-42.





la centralidad de la pequeña figura de Cristo, “aislándolo” en el interior de un nuevo marco, que quizás corresponde a una puerta de la estancia. Es un cuadro temprano, pintado por Velázquez con diecinueve años, que no muestra aún todo el refinamiento en el uso del espacio y de sus posibilidades compositivas y simbólicas de que luego hará gala el pintor sevillano. El cuadro peca, así, de un exceso de elementos dispuestos frente al espectador, reiteradamente organizados en planos paralelos al del Cuadro, adoleciendo por ello de falta de profundidad espacial.

Igualmente, la naturaleza del “hueco” que da título al cuadro es sumamente ambigua: tanto podría ser una ventana en el muro, abierta a otra habitación, como ocurriría frecuentemente con las cocinas y los refectorios, como un cuadro colocado en esa pared, o, en fin, un espejo que reflejara una escena que sucede en la misma habitación donde se encuentran las mujeres, y hacia la que ellas están mirando. Brown,⁶⁷ basándose en las líneas de fuga de las aristas inferiores del hueco, una de ellas visible y otra sólo localizable por medio de rayos infrarrojos, se decanta por la primera opción, que cuenta además a su favor con ser la que inmediatamente le viene a la mente a un contemplador cualquiera del cuadro. Lo cierto es que ese argumento más bien aseguraría lo contrario, porque, siendo paralelos el borde de la mesa y la pared al Plano del Cuadro, las fugas de los planos perpendiculares a ellos van a parar a un solo punto, colocado ante el pintor y a la altura de sus ojos, de modo que ese punto se localiza donde corta la fuga del borde de la mesa con la recta horizontal que une los ojos de la muchacha, pues Velázquez, con buen criterio, la retrata colocando su vista a la altura de los ojos de la cocinera. De ese modo, si el pintor no ha errado la perspectiva del “hueco”, no debería ver la fuga de la arista de la izquierda, pues apunta a la cara de la chica y la tapa la pared. Por ello, aunque no sea lo primero que deduciría un espectador, el marco, plano y sin fugas, indica que se trataría más bien de un cuadro o, por la iluminación, más probablemente, de un espejo.

Estamos, pues no sólo ante la duda de qué vemos, sino de qué quería pintar Velázquez. En todo cuadro figurativo, por muy alta que sea la maestría del ejecutante, se está siempre al borde de que los limitados recursos con los que juega el pintor para explicar las formas y el espacio traicionen la intención original, y cuenten algo distinto de lo que se pretende. Con frecuencia los estudiosos, entregados a los méritos de un pintor, se niegan a aceptar que, junto a ellos, pueda haber cometido errores. Con todo, un especialista en Velázquez como Jonathan Brown señala respecto al retrato de la madre Jerónima de la Fuente que la perspectiva del suelo parece indicar carencias en su conocimiento). Aquí nos podríamos preguntar cuál era la intención de Velázquez y si la cumplió.



351. D. Velázquez. *La cena de Emaús*. 1623. Blessington, Beit Collection.

Quizá una mirada a otro cuadro nos aclare algo. Coetáneamente a *Cristo en casa de Marta y María*, Velázquez pinta otro bodegón “místico”, *La cena de Emaús*. (Il.351 Blessington, Beit Collection). En el Chicago Art Institute existe una versión sin el hueco del fondo, con lo que queda reducida a una escena de cocina. En la versión con hueco se

⁶⁷ Brown, J, *op.cit*, p. 17.



ve que éste tiene una contraventana. Ésta se abre hacia dentro, con lo que desaparece cualquier alternativa a la opción de un hueco en una pared que comunica la cocina con la habitación contigua. Además, el pintor ha desplazado su punto de vista a un lateral del cuadro, como muestran las fugas del borde de la mesa y del hueco, cuya prolongación coincide en un punto colocado sobre la cabeza del discípulo que aparece en el hueco.

Parece probable que si esta era su intención, cumplida aquí, lo fuera también en el anterior cuadro, y si lo que realmente se muestra en aquél -un cuadro o un espejo- no es lo que el pintor quería, habría que concluir que se equivocó en la representación de la perspectiva del primer cuadro. Un argumento que apoyaría esa idea es que en éste, nuevamente, hay una anomalía espacial: el borde de la mesa casi paralelo al Plano del Cuadro, contemplado como está, desde una posición casi frontal al centro del caldero situado a la izquierda de la mesa, debería, en la suposición de que ésta es un paralelepípedo, fugar a la inversa de lo que lo hace, es decir, descendiendo hacia la derecha. Al no hacerlo, fugazmente intuimos que la tabla de la mesa no resulta un rectángulo con lados perpendiculares entre sí. Esta anomalía indicaría que, como evidencia el resto de la distribución del espacio en ambos cuadros, el ya genial pintor de diecinueve años aún está aprendiendo, y, en ocasiones, dice una cosa queriendo decir otra. De hecho, tras su primer viaje a Italia en 1629-30, Jusepe Martínez contemporáneo de Velázquez, indicó que éste había regresado “*muy mejorado en cuanto a la perspectiva y arquitectura*”.⁶⁸ Con todo, esta ambigüedad en la descripción del espacio, por otro lado, no hace sino recordarnos la cercanía entre hueco, ventana y cuadro en el cuadro, indefinición probablemente aquí no deseada, pero con frecuencia buscada por los autores del Barroco.

Como *sui generis* escena de interior puede considerarse igualmente la *Carnicería* de Pieter Aertsen de 1551 (Uppsala, Universitäts- Kunstsammlung, **II.352**), pese a desarrollarse sin techo que cubra el primer término, donde se muestra un completo repertorio de carnes, aves, pescados y sus derivados, y tras el cual el cuadro presenta hasta tres aberturas. La situada más a la izquierda es una ventana oblicua que deja ver un paisaje lejano, con predominancia de grises. La segunda, en el centro, enseña, con un contorno irregular, la parte trasera del comercio. En ella, enmarcado por la cabeza de un cerdo, un plato con pescados, una olla y una pieza partida longitudinalmente, aparece el remanso de un jardín colorista en el que



352. Pieter Aertsen *Carnicería*. 1551.
Uppsala, Universitäts- Kunstsammlung.

cuesta percibir una continuidad con el paisaje de la pintura de la izquierda. Finalmente, la abertura de la derecha tiene algo de pozo sin fondo: enmarcado entre unos pilares de madera aparece primero un campesino vertiendo un líquido en un ánfora. Tras él, nuevamente enmarcado por más pilares de madera vemos un cerdo entero desollado, motivo que se convierte en protagonista en un cuadro de J. Beuckelaer de diez años después, y que tras un siglo retoma Rembrandt en su *Buey desollado* (1655) del Louvre., haciendo cuadro independiente lo que aquí es aún cuadro en el cuadro.

⁶⁸ Cit. Brown, J, *op.cit*, p.79.



Más allá de intenciones narrativas, parece presidir esta cascada la querencia descriptiva de la pintura holandesa del XVII: los objetos aparecen abiertos, los animales también. Y no sólo se muestran al ojo escrutador enseñando sus entrañas, sino también sus reflejos. Es la misma actitud la que juega a incluir una imagen dentro de otra en una carnicería de pueblo y con la que se deleita Kalf mostrando refinados brillos en las más ricas copas.



353. Frans Synders *Piezas cobradas*. 1614.
Colonia, Wallraff-Richartz- Museum.

y lujosas especies cuya caza era prerrogativa de príncipes. Sólo aparecen vivas dos gallinas de Guinea, irónica alusión a la supervivencia de lo plebeyo en medio de tanto ejemplar ilustre sacrificado, en la derecha del estante inferior. En el centro de la parte superior del cuadro, una ambigua abertura en la pared se abre a una arquitectura señorial con una escalera, en la cual un mensajero entrega una carta a la señora de la casa. Si lo que ocurre con las aves de los primeros planos es alegoría de la escena del cuadro del fondo, podemos imaginar que malas noticias se abaten sobre la casa señorial. Como diría E. Jünger, “*Las señales de un barco que lucha contra el naufragio interrumpen la música*”.⁷⁰

Ya en el siglo XVIII, disminuyendo la componente simbólica, y centrándose en el uso de huecos como variada cadencia formal, Canaletto nos muestra en el brillante interior *Perspectiva con pórtico* (1765. Venecia, Galería de la Academia, II. 354), frente a la habitual y repetida presencia de oquedades rectangulares en cuadros, todo un repertorio de aberturas presentadas en originales y sorprendentes formatos, hasta el punto de que este juego parece haber sido el propósito central y el desafío del cuadro. Pese a ser huecos posibles, la invención de Canaletto ha conseguido que los vanos de esta “*loggia*” se conviertan en inusuales triángulos, rectángulos apaisados y

Diferente en su composición y su misterioso contenido es *Piezas cobradas*, de Frans Synders (1614. Colonia, Wallraff-Richartz- Museum, II.353), que contrapone dos niveles o estantes, uno con aves muertas y otro con vivas. Como suele ocurrir en general en los cuadros de Synders, los animales aún no han sido desollados, y alguno, como el cisne, no está destinado al consumo, en razón de su desagradable sabor, sino a la taxidermia. Con las alas extendidas reposa junto a un águila, que, en la *Historia Natural* de Plinio el Viejo (X, 203), es tradicional agresor contra el cisne, quien, símbolo del valor, no le teme, e incluso suele salir victorioso.⁶⁹ A su alrededor se amontonan diversas



354. Canaletto. *Perspectiva con pórtico*.
1765. Venecia, Galería de la Academia.

⁶⁹ Cit. Schneider, N, *op.cit*, p.52.

⁷⁰ Jünger, Ernst. *Abejas de cristal*, Alianza Editorial, Madrid, 1985, p. 66.



semicircunferencias. Pero hay también óvalos (la ventana sobre la puerta con arco de medio punto en la fachada y el escudo pintado que aparece en la mitad del lado derecho del cuadro) y un arco apuntado. Sólo bajo éste concede Canaletto a representar un hueco rectangular frontal convencional, a través del cual se percibe la puerta enrejada de entrada a la finca y parte del edificio vecino.

Ventanas dentro de un paisaje.

El efecto de retaceo proporcionado por una ventana puede no sólo contraponer un exterior con un interior, o un interior con otro, sino también dos exteriores. En la medida en que las ventanas de un edificio abierto o en ruinas dejan ver tras de sí un paisaje, éste resulta enmarcado por ellas, convirtiéndose en un cuadro que decora el espacio poblado por las figuras que están ante él. En la *Adoración de los Magos* de Hieronymus Bosch (Nueva York, Metropolitan Museum of Art, **II. 355**), las ruinas sin techo que hacen las veces de establo en el cuadro reciben la atención angélica de colocar una lona verde a modo de tejado. Así será si queremos leer el cuadro como espacio con profundidad. Pero, como el plano que es, en la práctica lo que hacen los ángeles es enmarcar el paisaje, convirtiéndolo en un cuadro que decora la estancia de la Epifanía, en un cuadro dentro del cuadro sobre la cabeza de la Virgen.



355. H. Bosch *Adoración de los Magos*. Nueva York, Metropolitan Museum.



356. A. Mantegna. *San Sebastián*. 1480. París, Louvre.

No siempre se ha de esperar que ocurra algo tan artificioso para un paisaje como que cuatro bordes resulten dibujados en el cuadro de manera más o menos precisa, y conformen un hueco identificable como ventana. En ocasiones, el efecto de abertura sobreviene como consecuencia de enteras divisiones verticales del cuadro, como es el caso de las representaciones de San Sebastián. En el ámbito del Renacimiento italiano, la versión del tema que pinta en 1480 Andrea Mantegna (París, Louvre, **II. 356**) muestra una división encomendada no sólo a la columna donde está sujeto el asañado mártir, sino también a la higuera que crece a la izquierda de su base⁷¹, y a la hidra trepadora, emblema de la vida eterna, que asciende por ésta. Ambas plantas añaden un contenido espiritual a la solidez física de la columna, en sí misma un estrecho marco vertical que contiene a la figura del santo protector de la peste, dejando a ambos lados dos franjas, ocupadas por sendas *vedute*, en las que se distinguen los extremos de unas construcciones dispuestas alrededor de un peñasco.

Ya nos hemos referido más arriba al dibujo que conforman las nubes de la parte superior del lado izquierdo, inesperado cuadro-en-el-cuadro que hace presente en la escena a un fantasmagórico caballero. Pero ahora nos centraremos en la banda derecha, "ventana" por la que vemos un paisaje de inusual formato vertical, que permite

⁷¹ Símbolo de salvación, de acuerdo con Isaías 38, 21-22.



al pintor mantuano detenerse en mostrar, bajo una superficie de densas nubes en el cielo, una cascada imposible de castillos. Éstos se suceden en vertiginosos emplazamientos hasta desembocar en un amplio espacio, que se ha identificado con el célebre anfiteatro de Verona, bajo el cual, entre bosques, discurre un serpenteante camino por el que han llegado los dos arqueros cuyas cabezas, con un encuadre inaudito, cierran la franja en su borde inferior. Al respecto de este paisaje encuadrado, sostiene Pierre Francastel que “*la veduta es una representación de la vida, triunfante a pesar de las amenazas y de la ferocidad de los malvados. El tema es la Roma eterna, el triunfo de la vida (...), tema cristiano y a la vez antiguo o primitivo*”.



Izquierda, 357. A.de Messina. *Martirio de San Sebastián*. 1476, Dresde, Gemäldegalerie. **Derecha, 358.** Montagna. *San Pedro bendiciendo con donante*. 1505. Venecia, Galería de la Academia.

Con él, Mantegna organiza

*“uno de los primeros “paisajes compuestos”, según la expresión que se hará tradicional al hablar de Poussin, (...) realizado con elementos a la vez pictóricos y significativos, integrados en un boceto de ensamblaje enteramente imaginario. Los detalles son reales, el sistema de organización arbitrario.”*⁷²

Coetáneo al de Mantegna, el *Martirio de San Sebastián*, de Antonello de Messina, (1476, Dresde, Gemäldegalerie, **II. 357**), frente al modelo de aquél, que coloca al santo ante un abrupto paisaje, aprovecha al máximo las posibilidades de simetría que proporciona el tema de una figura atada a un cilindro (el árbol), y centrada en un formato rectangular, rematándolo con dos arcos (que se convierten, a su vez en marcos de dos pequeñas *vedute*), coronados, en los extremos del cuadro, por dos torres. A partir de este esquema especular, todo el esfuerzo del pintor se centrará en incorporarle un sinfín de pequeños matices que camuflen y amortigüen esa simetría y le añadan vida y riqueza.

Influido por Antonello de Messina, el *San Pedro bendiciendo con donante* de Bartolomeo Cincani, llamado Montagna. (1505, aprox. Venecia, Galería de la Academia, **II. 358**), que desarrolla el esquema del *San Sebastián* de Dresde, muestra una extraordinaria síntesis entre figura humana, arquitectura y paisaje. En él, la figura de San Pedro se percibe como ciclópea no sólo por comparación con la del donante, sino con la de los propios arcos, uno de cuyos pilares tapa ampliamente, constituyéndose así el santo mismo en pilar, aplicación visual de las palabras de Cristo al santo: “*Tú eres piedra y sobre esta piedra fundaré mi iglesia*”.⁷³ Este híbrido se hace especialmente evidente a la altura del cuello, del que “sale” el capitel que debiera corresponder a la columna que estuviera detrás. Así, de la figura-columna parten

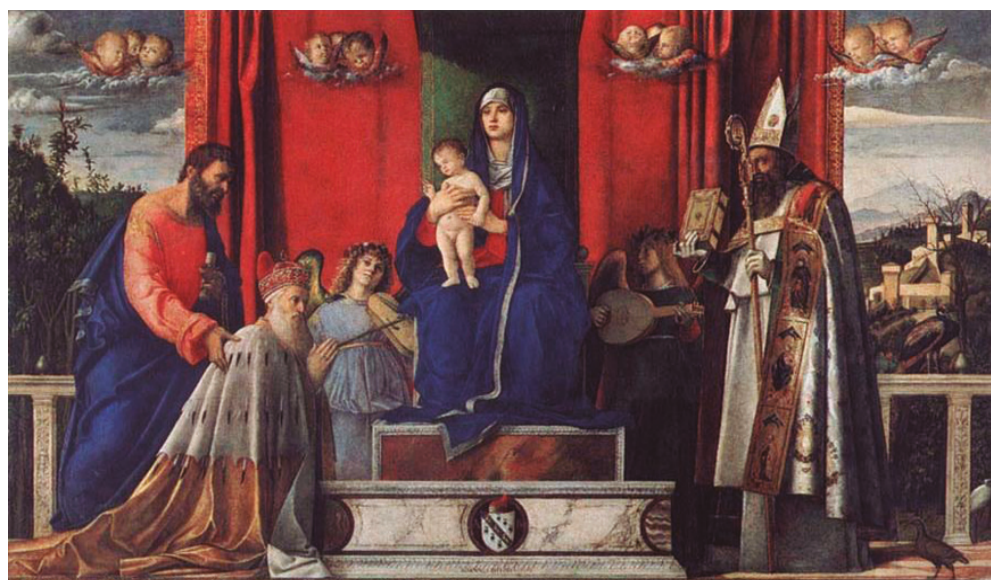
⁷² Francastel, P. *op. cit.*, p. 210-212.

⁷³ Mt, 16, 18.



los dos arcos de las ventanas que, en la práctica se convierten en una sola, por la que contemplamos un paisaje del Véneto donde se reconoce la fachada de la catedral de Vicenza y el anfiteatro de Pola. Todo en el cuadro es constructivo: los arcos de la ventana semejan una proyección del santo, como alas que le nacieran en la espalda, con lo que la arquitectura parece salir de la figura y, conteniendo el paisaje, volver elegantemente a ella. Así, la figura, que es columna, se convierte en ventana, con lo que parece abrazar su contenido, garantizando con esa plasmación visual de su gesto la atención encomendada al primer Papa de lo representado en la(s) ventana(s).

El espacio del cuadro ocupado por el primer término es normalmente mayor que la sencilla columna divisoria de los anteriores ejemplos. En *Virgen con el Niño, San Marcos, San Agustín y Agostino Barbarigo* (*Retablo Barbarigo*), de Giovanni Bellini (1488. Murano, Iglesia de San Pietro Martire, **II. 359**), un amplio bloque central está integrado por las figuras ante una cortina roja que, descorrida, permite ver a ambos lados, hasta los confines del cuadro, sendos paisajes, a los que Bellini ha dotado de un significado alusivo al personaje comitente. Sabemos que Agostino había sucedido a su hermano mayor Marco en la máxima dignidad de la República, caso único en la historia de Venecia. Y lo hizo después del asesinato de éste, recayendo sobre Agostino no pocas sospechas de encontrarse detrás del crimen. Por ello, durante su mandato, además de continuar muchas empresas de las iniciadas por su hermano, encargó este cuadro, que tiene algo de expiación.⁷⁴



359. G. Bellini. *Virgen con el Niño, San Marcos, San Agustín y Agostino Barbarigo* (*Retablo Barbarigo*). 1488. Murano, Iglesia de San Pietro Martire.

Aquí abandona Bellini la noción espacial propia del Quattrocento, explorando nuevas fórmulas para relacionar una sacra conversación con un entorno de naturaleza. San Marcos, patrono de Venecia, presenta al Dux a la Virgen, bajo la mirada del santo de su onomástica. María sostiene al Niño, quien parece bendecir al arrodillado que implora perdón, mientras está sentada ante un escenario colocado junto a una balaustrada, sobre la cual la cortina roja a ambos lados del verde respaldo de su trono deja ver dos fragmentos de un paisaje. Este panorama recortado contendría referencias simbólicas a María, fértil Madre de Dios (lado izquierdo) y protectora de sus fieles (lado derecho), simbologías que ya había usado Bellini en el Retablo de Pesaro. Ante el castillo, el árbol seco haría referencia a la culpa y dolor del dux.

⁷⁴ Cfr. Olivari, M. *op. cit.*, p.36.



Otras veces son los propios paisajes insertos los que consiguen ocupar posiciones centrales dentro de la composición, aprovechando sofisticadas estructuras que se alzan sobre las figuras, o huecos abiertos, estratégicamente colocados en los muros, a través de los cuales es posible ver lo más interesante del paisaje en el mejor emplazamiento del cuadro. Así sucede con la fascinante estructura de madera que hace las veces de establo en el cuadro de Lázaro Bastiani *Natividad, entre los santos Santiago, Eustaquio, Nicolás y Marcos* (Venecia, Galería de la Academia, **Il. 360**). El diseño del artefacto, realizado a partir de dibujos de Jacopo Bellini conservados en el Louvre y el British Museum, aunque tiene la finalidad evidente de



360. Lázaro Bastiani. *Natividad, entre los santos Santiago, Eustaquio, Nicolás y Marcos*. Venecia, Academia.

dotar al cuadro de una gran profundidad, lo que compensa la distribución esencialmente frontal de los protagonistas, es mucho más que eso, pues se erige en protagonista de la composición, a la que dota de un ingenioso sistema de compartimentación y reencuadre.

Esta estructura divide la imagen, en principio, en tres partes similares a las tablas laterales y central de un retablo, reservándose el espacio que ocuparía ésta última para la Sagrada Familia, en tanto que los santos invocados por el comitente lo harían en las laterales. A su vez, la zona central, enmarcada dentro del conjunto por la parte delantera de la construcción de madera, para así recalcar la importancia señera de su contenido, se subdivide por la presencia de la parte trasera de la misma. Esa subdivisión es de nuevo tripartita, como la del cuadro completo, si

bien la zona central está asimismo compartimentada en un cuadrado y, sobre él, un rectángulo. Éste es como una predela colocada arriba, al revés de su ubicación normal, y está nuevamente subdividido en tres partes y todo lleno de tranquilizador azul celeste. Los espacios laterales del cuadrado (que serían las alas del “retablo” interior a la estructura de madera) están habitados por protagonistas de modo diverso: el lateral derecho ve cómo un pastor se asoma desde atrás, en tanto que desde la parte anterior del izquierdo penetra san José, que pasa así a ocupar un puesto secundario dentro de la zona privilegiada. Finalmente, el cuadrado central es un paisaje, a partir del cual se asoman la vaca y el mulo, y que se extiende por suaves colinas hacia el horizonte.

De nuevo encontramos este recurso en la *Adoración de los Magos* de Domenico Ghirlandaio (1488. Florencia, Museo del Hospital de los Inocentes, **Il. 361**), con menor complejidad en la estructura enmarcada por la *veduta*, pero con una elaboración más cuidada de su participación en el significado de la tabla. Estamos ante un sistema de cuadros integrados en un sólo formato, donde distinguimos varias escenas, en ámbitos y tiempos distintos, a las que ayudan las compartimentaciones resultantes de la arquitectura del “establo.” Así, tras la rica representación de la adoración de los Magos del primer término, a cuyo lado izquierdo se ha autorretratado el pintor junto al comitente de la obra, Francesco di Giovanni Tesori, cuatro columnas clásicas sujetan un tejado a dos aguas al que va a parar por la derecha un imposible arco de medio punto. Bajo este arco asistimos a una anunciación a los pastores. A la izquierda de la estructura, delimitada por ella, aunque no encuadrada, Bartolomeo di Giovanni, el ayudante favorito del maestro,





361. D. Ghirlandaio *Adoración de los Magos*. 1488.
Florencia, Museo del Hospital de los Inocentes.



362. Rafael *Los esponsales de la Virgen*.
1504. Milán, Galería Brera,

pintó una agitada Matanza de Inocentes.⁷⁵ Lo extraordinario es que, paralelamente, dos de ellos están, con delicados trajes transparentes, entre los Magos y San Juan Bautista, en primer término, adorando con éstos al Niño recién nacido. Finalmente, en el centro de la estructura arquitectónica, que lo enmarca, sobre la cabeza de la Virgen y bajo el techo con el coro angélico, el conjunto respira con el paisaje despejado de un amplio río que discurre entre montañas, hasta perderse en el horizonte. En la parte inferior de este “cuadro dentro del paisaje”, dos figuritas, cuya función es convertirlo en un espejo en el que los fieles se ven reflejados e integrados en el cuadro, se asoman para contemplar el prodigio.

Hay algo de este mismo efecto, pero usado para convertirlo en eje axial de la composición, y con ello, en llave determinante de la misma, en *Los esponsales de la Virgen*, de Rafael (Milán, Galería Brera, **Il. 362**), que recoge con ligeras variaciones el esquema de la obra homónima de Perugino (**Il. 446**). Sanzio limita los huecos enmarcados que había en el cuadro de su maestro, concentrando la atención en el efecto de una sola puerta central, lugar destacado en la estructura del cuadro por dirigir patentemente a ese punto la fuga de las muchas líneas perpendiculares al Plano del Cuadro.

El papel especular de la zona retaceada a la que se confía una vista exterior, que aparecía casi marginalmente en el cuadro de Ghirlandaio, es la razón principal de su uso en *Susana en el baño*, de Jacopo Tintoretto (París, Museo del Louvre, **Il. 363**). En él, la protagonista parece lanzar de un puntapié la mirada del espectador por el carril de la diagonal ascendente del cuadro, hasta el ambiguo rectángulo iluminado vertical del lado derecho, donde un observador asomado se adecua al final de esa misma diagonal. La seguridad y el ímpetu de Tintoretto le llevan a no preocuparse de la poca claridad espacial que presenta el cuadro: lo quiera o no el pintor, la luminosidad del espacio ocupado por el curioso hace que se acerque el hueco al espectador. Con ello, éste no está alejado, y con la misma escala que las figuras del primer término, sino que se trata, más bien, de “algo” que se abre en el mismo Plano del Cuadro, a la altura de las figuras, y por lo que se asoma un sujeto de una escala menor. No hay modo de explicar la oscuridad reinante en la escena, lo increíblemente tupido del bosque. La alternativa más plausible que se ofrece a los ojos del espectador

⁷⁵ Micheletti, E, *op. cit.*, p.68.





del cuadro es la de que estamos ante un teatro, en uno de cuyos palcos, iluminado, se asoma un observador consentido. Así, un cuadro cuya temática moralizante parece querer censurar al viejo “voyeur”, en la práctica lo entroniza, de modo que de la prohibición se pasa a la invitación: Susana parece mostrarse, quizás no tanto a la figura que se asoma por la abertura, a la que da la espalda, sino al contemplador de la imagen, como si el rectángulo iluminado fuera un espejo donde se reflejara quien se asoma a contemplar el cuadro.



363. J. Tintoretto *Susana en el baño*. 1550. París, Louvre.

En el ámbito flamenco del siglo XVII, Rubens utiliza nuevamente una estructura arquitectónica para remarcar el espacio central del cuadro con un paisaje visto a través de una abertura, en su *San Gregorio Magno con Santa Domitila, Mauro y Papiano* (hacia 1606. Berlín- Dahlem, Gemäldegalerie, **II. 364**). Con una estructura muy similar a la parte inferior de su *Virgen con Santos* (**II. 203**), que comentábamos más arriba, el espacio enmarcado en el interior del arco de triunfo que forma el fondo compositivo, tonal y simbólico de las figuras, no es ya la mancha azul del cielo, como en aquél, sino un paisaje que dibuja una línea descendente opuesta a la dirección ascendente de la mirada de San Gregorio. A diferencia de los ejemplos de Bastiani y Ghirlandaio, Rubens no se limita a encuadrar una porción del paisaje con una fina estructura, dejando ver su continuación a ambos lados de la misma, sino que, al acercar la edificación, dotada de una abertura como la del cuadro de Rafael, hasta el término de las figuras, hace que aquélla sea, además de muro que contiene el hueco de la ventana, marco de la misma que hace las veces de fondo neutro para las figuras.

Como indicábamos al comienzo del apartado sobre las ventanas, no resulta muy frecuente la presencia en vistas exteriores de ventanas que muestran un interior. Lo hace Gerard Dou con intenciones muy



364. *San Gregorio Magno con Santa Domitila, Mauro y Papiano*. 1606. Berlín, Gemäldegalerie.



365. G. Dou. *El charlatán*. 1652. Rotterdam, Museo Boymans-van Beuningen.





precisas en *El charlatán* (1652. Museo Boymans-van Beuningen, Rotterdam, **II. 365**), el lienzo de mayor tamaño y quizás mayor enjundia de este autor. En él distribuye Dou las figuras de modo que no sobrepasen la frontera de la diagonal ascendente del cuadro y queden agrupadas en el lado derecho de esta diagonal, mostrando sobre esa masa compacta, asomado a una ventana que se abre en el muro, un personaje con una paleta, indicio seguro de que se trata de un pintor. Este es, probablemente, el propio Dou, y su silueta recortada en la oscuridad de la ventana, junto con el marco de ésta, de por sí le podrían haber servido para un cuadro exento (si bien, en tal caso, lo lógico sería que la ventana estuviera frontal al espectador, y no como aquí ocurre, que se muestra oblicua para acomodarse a la perspectiva).

Junto al pintor, iluminado y bajo un parasol, un vendedor, el charlatán del título, trata de vender sus mercancías defectuosas a los que se amontonan a su alrededor. J.A. Emmens⁷⁶ ha identificado algunas de las figuras con ilustraciones de proverbios o máximas que aparecían frecuentemente en libros holandeses de la época. Así, el sello del documento apoyado sobre la mesa ante el charlatán pregona: “*lo que está sellado es verdadero*”; la mujer que limpia el trasero del niño ejemplifica la máxima “*la vida no es más que inmundicia y peste*”, y, en su papel de vendedora de tortas, “*la cháchara del vendedor no es más que palabrería indecente y huera*”; el niño que intenta capturar al pájaro es figura de la codicia por el oro, y los dos árboles, uno seco y despoblado y el otro pleno de vida, la angustia de la elección. De alguna manera, el cuadro entero es una ilustración de otra máxima holandesa de la época, aplicada a un charlatán: “*la gente quiere que la engañen*”. ¿Por qué se representa el pintor en esa compañía. ¿Es sólo un contemplador imparcial de un mundo que muestra a otro contemplador imparcial, o es parte de ese mundo de engaños, como también lo es el propio espectador?

Pertenecientes al gremio de San Lucas, que incluía también a un nutrido grupo de profesiones artesanales fabricantes de los mismos objetos que ellos pintaban primorosamente, los pintores holandeses eran conscientes de su condición de sofisticados embaucadores de los sentidos, como recuerda Dou con su aparición en la ventana, que es otro cuadro pero está en éste, y que si le permite engañar al espectador una vez, le puede engañar muchas. La naturaleza engañosa de la pintura se convierte así en metáfora de la condición humana, arrastrada inevitablemente por apariencias.

La *Vista del jardín de Villa Medici, en Roma*, de Velázquez (hacia 1649-1651. Museo del Prado, **II. 366**), vuelve a servirse del hueco dejado por una puerta o arco para enmarcar un panorama contenido tras él, pero con intención de que sea el paisaje mismo el que, convertido en tema principal del cuadro, y apenas ya sin figuras, por medio de la arquitectura contenga otro. Pintados al final de la primera parte del siglo XVII, este cuadro y su pareja, también en el Prado, forman parte de la recuperación del paisaje como expresión de estados anímicos que se produce en Roma a finales del siglo XVI, por medio de Carracci y Dominiquino, hasta llegar a Claudio de Lorena y Poussin. Supuestamente caracterizaría a estos paisajes su condición de obra final, no como los bocetos de pintores contemporáneos que eran usados para ser punto de partida de cuadros más elaborados e idealizados en el taller, si bien este extremo no se sabe a ciencia cierta. Sí que es exclusivo de Velázquez el carácter cerrado e íntimo de que los dota,



366. Velázquez. *Vista del jardín de Villa Medici*. 1649-1651. Madrid, Prado.

⁷⁶ Emmens, J.A, *De Kwakzaler: Gerrit Dou 1613-1675*, cit. por Alpers, S, *op.cit*, p.173.





367. Canaletto. *Capricho con ruinas y edificios clásicos*. Venecia, Galería de la Academia.

reforzado por la tenue luz de atardecer y por la decadencia de los ambientes.

Aquí, la arquitectura palladiana distribuye simétricamente el cuadro, y enmarca tres fragmentos del paisaje romano, confiriendo al conjunto un aire de señorial tranquilidad. Los excesos de simetría y cartesianismo de las líneas que *reenmarcan* están hábilmente amortiguados por medio del contraste con la irregularidad de los árboles y con la explotación de la diagonal ascendente, señalada por el arbusto de la izquierda, el hombre del jubón blanco y los cipreses bajo el arco de medio punto. Y la profundidad que evite la monotonía derivada del paralelismo entre la arquitectura y el Plano del Cuadro se consigue por medio de la disposición en zigzag de las tres figuras.

Similar efecto de protagonismo de la arquitectura, y del paisaje mostrado por los huecos que se dibujan en ésta, aparece en el cuadro con el que cerramos este apartado, que, como en el apartado anterior, también es atribuido a Canaletto. Se trata de su *Capricho con ruinas y edificios clásicos* (Venecia, Galería de la Academia, **II. 367**), donde retrata un pintoresco conjunto de ruinas artificialmente ordenadas, en el que son presentados juntos edificios reales distantes entre sí, y cuya ubicación ha sido decidida en función de las necesidades compositivas del pintor. Con plena conciencia, en el centro el pintor ha dispuesto dos arcos en torno a los que organiza su cuadro. El izquierdo, algo más estrecho y próximo, deja ver una zona oscura, parte de la nave de la construcción a la que pertenecía. El derecho, de mayor anchura y algo más alejado, es un solitario resto de la edificación que, al no tener nada delante ni detrás, permite ver más allá. Con ello dirige la mirada, enmarcándolo, hacia un arco de triunfo en la lejanía, como el patético y emocionado homenaje de un viejo edificio a otro que, además de antiguo, es verdaderamente grande y que, pese a los embates del tiempo sigue siendo poderoso bajo la brillante luz del sol, para convertirlo, generosa y finalmente, en el protagonista del cuadro.

Huecos irregulares que funcionan como ventanas.

En ocasiones, el efecto de delimitación o de hueco por el que se subraya o se encuadra una parte del lienzo, en general un paisaje, se consigue por medio de bordes irregulares, discontinuos y de solidez variopinta, con los que se quiere manifestar mayor naturalidad y casualidad que cuando esos *enmarcamientos* son de carácter regular, si bien, como era de esperar, nada en ellos es realmente fortuito, sino que el dispositivo es resultado de una cuidadosa planificación de la mente del pintor.

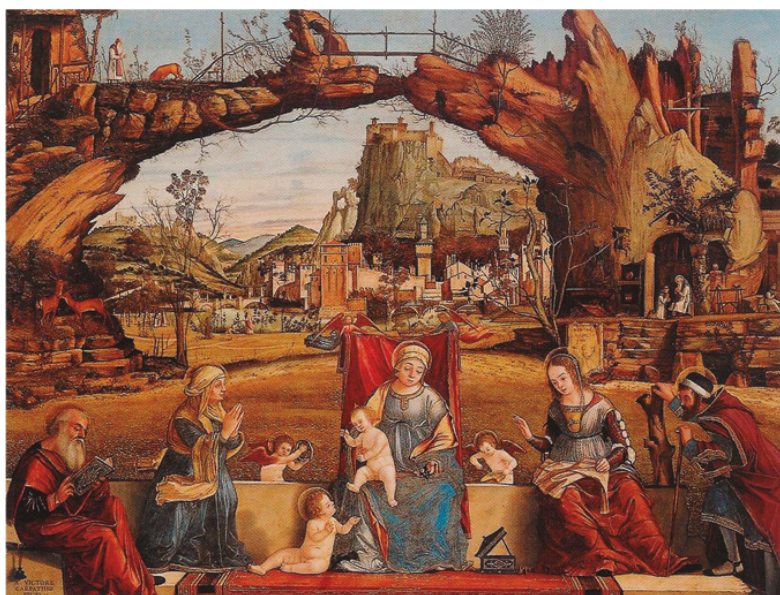
La pintura italiana del Quattrocento muestra un sinfín de ejemplos donde se recurre al caprichoso diseño de imposibles formaciones rocosas que presentan fantásticas oquedades, a través de las cuales contemplar panorámicas complementarias o embellecedoras del conjunto. Casi como catálogo de ello podemos referirnos al *San Jerónimo leyendo en el paisaje* (aprox.1490. Washington, National Gallery of Art, **II. 368**), en el que Giovanni Bellini explora las diferentes posibilidades del hueco delimitado por piedras. Así, dentro de las rocas, en una grieta protectora; bajo la tierra, con el estanque que se adentra en ella, remitiendo al descanso y al tumba; y, finalmente, entre las rocas, que enmarcan pintorescamente un espacio donde se distingue en lontananza la antítesis de lo mostrado en la desértica soledad del



primer plano: un paisaje con construcciones- la ciudad, la sociedad, la compañía- y el mar, luminoso y contrapuesto en su vastedad al reseco estanque.

Todavía mayores son las dimensiones y la inverosimilitud del hueco que diseña la fantástica cascada inmóvil de rocas dispuestas en equilibrio de funambulista tras las figuras- la familia extensa de Cristo- representadas en el primer término de la *Sacra Conversazione* de Vittore Carpaccio, (Il. 369) del Museo de Bellas Artes de Caen (1500). Ese formidable arco de piedras sirve a Carpaccio, además de para añadir un sorprendente elemento a la escena (sorpresa que alcanza su punto más memorable con el puente que enlaza como una piedra miliar los dos brazos curvados de piedra, justo sobre las figuras de la Virgen y el Niño), para contar escenas de la vida de San Jerónimo (arriba, a la izquierda muestra el encuentro del santo con el león, que agacha la cabeza, mientras que en la parte inferior derecha nuevamente San Jerónimo confiesa a un monje) y, finalmente, para enmarcar un fastuoso paisaje, dirigiendo la mirada del espectador hacia un lejano horizonte.

Dentro de esa *veduta* abruptamente encuadrada, Carpaccio muestra un lejanísimo primer plano, donde vemos el episodio de la vida de San Agustín en el que se encuentra a un Jesús Niño, al que en principio no reconoce, que simula tratar de vaciar el mar, símbolo de lo inútil de la vanidad intelectual humana frente a la inaccesible complejidad de la Trinidad. Tras ellos se divisa una ciudad a la que se accede por medio de un puente como el de Castelvechio en Verona, protegida por muros y torres que recuerdan a Marostica, Montagnana o Scave, y tras los que se distingue un *campanile* similar al de la plaza Signoni de Vicenza.⁷⁷ Finalmente, el maravilloso puzzle de vistas, escogidas entre los lugares que le interesa “recortar” de la realidad, se corona con el castillo que preside la ciudad encaramado sobre el monte, semejante al monasterio de San Víctor, en Corona.



369. V. Carpaccio. *Sacra Conversazione*. 1500.
Caen Museo de Bellas Artes.

⁷⁷ Vid. Perocco, G. *Carpaccio*, p. 94.



368. G. Bellini *San Jerónimo leyendo en un paisaje*. 1490. Washington, National Gallery.

El recurso a un diseño tan caprichoso de rocas, alineadas de manera que contengan a un paisaje, se hace inviable con el aumento de verismo y la naturalidad propios de la culminación del Renacimiento, que pasará a considerar excéntricas ese tipo de soluciones, recurriendo a huecos en las piedras que resulten más sencillos y probables, como los ingeniosos vanos de *La Virgen de las Rocas* (1483-86. París, Louvre), de Leonardo, que dejan ver misteriosas panorámicas tras marcos serrados.



En esta búsqueda de recursos alternativos que recorten *vedute* del paisaje, el propio Leonardo ensaya las posibilidades de encuadramientos que proporciona la vegetación, también inesperados pero más naturales. Así ocurre en el retrato de *Ginevra de Benzi* (?)(1474-76. Washington, National Gallery of Art), en el que se sirve de una conífera a contraluz, dispuesta como fondo contra el que destaca la dama y que, cumplida esa función, se detiene, dejando ver y enmarcando un paisaje acuático a su derecha.

Similar efecto está presente en *Caín y Abel*, de Tintoretto (1550, aprox. Venecia, Galería de la Academia, **Il. 370**), donde un tronco de árbol le sirve al pintor veneciano para dividir el cuadro en dos escenas, dos mundos y dos tiempos. Los dos tercios separados en el lado izquierdo del lienzo nos muestran la masa serpenteante y luminosa del dinámico forcejeo de Caín frente a su hermano Abel. Éste levanta su brazo izquierdo para detener el golpe asesino, pero parece también dirigir la mano hacia la salvación representada por la luminosidad retaceada por los árboles del tercio derecho del cuadro, esfuerzo destinado al fracaso por el tronco separador, que es como el cuchillo de Caín, pero en el Plano del Cuadro. Ese espacio vetado a Abel muestra en su zona central, emergiendo de una negrura indefinida de follaje, un paisaje prometedor, que el joven del brazo anhelante no podrá alcanzar. Pero ese paisaje no es sólo otro mundo que Abel no habitará, sino otro tiempo, pues por él vaga ya la pequeña figura errante del hermano asesino, condenado a ser heredero único de tanta belleza.



370. Tintoretto .*Caín y Abel*, 1550, aprox.
Venecia, Galería de la Academia.

Un eco de este artificio aparece asimismo en la temprana *Adoración de los Magos* de Velázquez (Museo del Prado), en la que una ventana colocada tras las figuras muestra un paisaje nocturno, reencuadrado por árboles.

Estos bordes irregulares producidos por vegetación son frecuentemente usados en el mundo flamenco durante el siglo XVII. En un cuadro de sus comienzos conservado en el Staatlitche Kunsthalle de Karlsruhe, *Naturaleza muerta con verduras*, atribuido a Frans Synders, vemos la contraposición entre unas avasalladoras hortalizas, que ocupan la casi totalidad del cuadro y, en el borde superior derecho, un resquicio delimitado por ellas y árboles lejanos, que parece salvado con intención de recordar a los consumidores de los productos en la ciudad su producción más allá de ésta, en el que empezará a ser cada vez más olvidado campo.

Pieter Aertsen ya había utilizado este mismo esquema, aunque de modo mucho menos elegante, en su *Vendedora en el puesto de verduras* (1565. Berlín,



371. P. Aertsen. *Vendedora en el puesto de verduras*.1565. Berlín, Staatlitche Museum.



Staatlitche Museum), donde la mujer despliega ante sí, como si el gesto de apertura de sus brazos la convirtiera en un cuerno de la abundancia, un aluvión de frutos de la tierra, con todas las formas posibles y todos los colores imaginables, y que en su proliferación cosifican por contagio al resto de los seres del cuadro, empezando por la propia vendedora y acabando por la pareja de campesinos que se abrazan en la abertura de la parte superior derecha del lienzo. (II. 371)

Pero el elenco de recursos para conformar ventanas está integrado por elementos aún más inesperados. Haciendo gala de su libertad, El Greco recurre a una insospechada herramienta para encuadrar una parte del paisaje en su *Laocoonte* (1610-14. Washington, National Gallery, II. 372). Tras las atormentadas figuras del sacerdote troyano y sus hijos, flotantes en un magma marrón, adecuado para que puedan retorcerse libremente bajo la mirada de las misteriosa figuras emergentes de la derecha (¿Apolo y Antíope?, ¿Apolo y Artemisa?, ¿Poseidón y Cassandra?, ¿Adán y Eva?)⁷⁸, una inesperada vista de Toledo hace acto



372. El Greco. *Laocoonte*. 1610-14.
Washington, National Gallery.

de presencia. Bajo un borrascoso cielo que amplifica el tormento de los tres personajes agónicos, el drama de éstos encuentra una prolongación formal en los látigos de los cuerpos de las mismas serpientes que lo causan. Como una proyección del joven de la izquierda, la serpiente surgida del mar para castigar la sinceridad de su padre sale disparada, dibujando un arco que se vuelve sobre sí, dirigiéndose hacia la cadera para la mordedura final. Al hacerlo se convierte en un marco semicircular. Este inesperado marco encuadra, resaltándola, una parte del paisaje del fondo, que queda así incorporado a la figura como un peso que provocara un dolor anímico similar al que están a punto de causar los dientes del ofidio.

También pueden ser los cuerpos humanos los que construyan en los cuadros una dinámica ventana. Nos hemos referido ya anteriormente al *Juicio Final* de Rubens (1616, Munich, Alte Pinakothek, II. 303). Inspirado, obviamente, en el fresco de Miguel Ángel para la Capilla Sixtina, pero también por *La Gloria*, de Tiziano (II. 64), este enorme cuadro de más de seis metros de altura se organiza por medio de dos masas o columnas en las que se entretajan las figuras: en la columna de la izquierda, ascendente, se representa a las almas salvadas, dirigiéndose hacia la compañía de Cristo, y en la de la derecha, descendente, la caída de los condenados hacia el Infierno. Entre ellas aparece un hueco irregular sorprendente, muestra de la originalidad e inventiva de Rubens. Se trata de un espacio horadado entre el lado nítido y luminoso de la izquierda y el oscuro y ahumado de la derecha, bajo las trompetas de los ángeles del Apocalipsis y a los pies de Cristo como Juez. Y lo que muestra el hueco, desigual, pues de otro modo no compartiría la zozobra del terrible momento, es una mancha azul que es un cielo bajo el cual se distingue una verde campiña. Este cielo parece la continuación de la zona azulada que se encuentra sobre la figura de Cristo. Pero, contemplada ésta con más detenimiento, se distingue que esa mancha superior es, en realidad, Dios

⁷⁸ Frati, T, *El Greco*, p.123.



Padre en las alturas, lo que hace pensar que esa similitud indicaría que el paisaje azulado del interior del hueco no es el último paisaje de la tierra, a punto de desaparecer asfixiado por el humo del Infierno, sino la primera visión del anhelado Paraíso.

Hemos tratado más arriba los marcos con cortinas. También las telas pueden conformar huecos irregulares susceptibles de ser descritos como ventanas, como ocurre con la magistral *Dánae* de Rembrandt (1636-50. San Petersburgo, Museo del Ermitage, **II. 373**). Identificada como tal por Panofsky en 1933⁷⁹ frente a otras posibles interpretaciones, que iban desde “Venus esperando a Marte” a “Raquel esperando a Jacob” (Génesis, 29, 30), o “Sara esperando a Abraham” (Génesis, 11, 29), la razón de la dificultad de



373. Rembrandt. *Dánae*. 1636-50. San Petersburgo, Ermitage.

la identificación residió en la ausencia de la lluvia de oro que indicaba tradicionalmente la llegada de Zeus a la cámara de la princesa recluida. Aquí, en cambio, tras una primera zona de telones descorridos, que nos introducen en la habitación y enmarcan la desnuda figura tumbada, una segunda línea de cortinas, al fondo, tras ella, determina un hueco donde vemos sólo expectativa y ausencia. La expectativa está encarnada por la figura asomada de un sirviente que lleva al cinto un manajo de llaves, indicando así redundantemente lo que la mano demuestra: realiza especularmente, en la parte trasera del cuadro, algo semejante a la acción del pintor en la delantera. Como el pintor, puede desvelar, permite acceder al intruso. Pero aquí no hay tal: tras el hueco sólo hay luz, usada con la mayor trascendencia simbólica.

Al respecto de la luz de Rembrandt, Georg Simmel ha señalado:

“Esta luz se comporta como la expresión del ser religioso de sus figuras, (...) es, por así decirlo, religiosa (...). La luz tiene aquí la hondura intensiva, la rítmica del contraste y el flujo y la vibración (...) propias de las formas esenciales de la vida anímica. Por eso, y a pesar de que la luz puede ser un elemento tan universal del mundo, en él se presenta con un giro hasta cierto punto individualístico (...). La luz, lo mismo que el alma de sus retratos, es para él un ser en sí, centrado en su propia e interna significación (...). Por eso, entre ella y el mundo no se extiende, fuera del suyo, puente alguno, sino que se despliega y limita dentro de su marco”.⁸⁰

Dánae, impaciente y desinhibida, a diferencia del gesto tímido del Cupido dorado del cabecero de su lecho, extiende su brazo hacia el enmarcado hueco vacío, con ademán de tocar la luz intangible, dotada de protagonismo y presencia física dentro del hueco de las cortinas. Continúa Simmel: *“Únicamente en Rembrandt la luz nace del cuadro mismo y está referida a lo pictóricamente visible”*.⁸¹ Precisamente ante la magia del efecto de la luz dispersada por el cuadro, el ojo del espectador, cautivado, termina por acercarse, siguiendo el ejemplo que pone ante él la maravillada Dánae, una mano imaginaria para tocarlo.

⁷⁹ Citado por G. Arpino, *Rembrandt*, p. 113, de un artículo del nº 50 de la revista *Oud Holland*, 1933.

⁸⁰ Simmel, G. *Rembrandt*. Colección de Arquitectura. Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos. Librería Yerba. Caja Murcia. Murcia, 1996, p. 226 y sig.

⁸¹ *Ibid*, p. 236



Puertas.

Esencialmente, todo lo indicado acerca de la presencia de huecos que son ventanas dentro de cuadros es también aplicable a las puertas. Al espacio plano de la superficie del cuadro le es relevante sólo el dato objetivo que supone la parcela ocupada en él por ese hueco imaginario. Las diferencias entre una y otra vienen de las connotaciones asociadas a ellas en el mundo real de los hombres. La ventana es, ante todo un hueco a través del cual se mira, y de ahí la semejanza con el cuadro, señalada por Alberti. El hueco de la puerta permite, obviamente, ver a su través, pero la puerta está hecha para cerrar un acceso. Si se abre no es para mirar, sino para atravesarla. La puerta pintada lleva asociada, pues, esa significación, de modo que inconscientemente leemos la puerta abierta como permiso, y la cerrada como límite y prohibición.

Esta asimilación intuitiva parece presente en *La Anunciación* (*Anunciación Friedsam*), de Hubert (?) Van Eyck (Nueva York, Metropolitan Museum, II. 374). Atribuido a su misterioso autor por primera vez por Panofsky en 1936,⁸² (aunque algunos la consideran obra de Jan, y otros, una copia de uno de los dos, obra de Petrus Cristus) el conjunto, quizás recortado por arriba, presenta un punto de vista inusualmente alto, fórmula iconográfica que se ha relacionado con modelos bizantinos, donde la Anunciación sucede en un jardín⁸³. Pero quizás sea aún más extraña desde el punto de vista compositivo. Una tradición medieval ubicaba el anuncio en una iglesia, por razones simbólicas. El pintor se acoge a esta costumbre, mezclándola con la del jardín (también usada por Leonardo en su cuadro de Florencia sobre el mismo tema).

El resultado de ese solapamiento de fórmulas es que le proporciona al pintor la posibilidad de jugar con un umbral, que cumple con la función separadora asignada por los coetáneos italianos a columnas dentro de un espacio compartido por la Virgen y Gabriel. La puerta separa, pues, a María del ángel, pero permite que el espectador vea a su través. Colocada en ese umbral, María se convierte en la verdadera puerta, abierta en paralelo al “*fiat*” de su respuesta, permitiendo que con su asentimiento el mundo acceda a la salvación. Esta doble circunstancia resulta plasmada por la posición de María en el umbral. Señalábamos que la puerta, es ante todo, lugar para el paso, pero también permite la mirada. Recortada contra el interior oscuro, y enmarcada por el quicio de la puerta, María parece transformarse en un cuadro. Habiéndose producido esa metamorfosis, la frontera entre María y el Ángel en cuanto mensajero es definitiva. Pero, simultáneamente, la proximidad es máxima, en la medida en que el ángel se convierte, frente al “cuadro en el cuadro” que contempla, en trasunto dentro del cuadro del fiel, asistente a la respuesta afirmativa de María ante el Espíritu.



374. Hubert (?) Van Eyck *La Anunciación*.
Nueva York, Metropolitan Museum.

Encontramos una variación en la presencia de la puerta por su utilidad simbólica relacionada con la llegada y con la salvación, a la que añade una componente de anuncio, en el *Nacimiento de San Juan*

⁸² The Art Bulletin, cit por R. Brignetti, *Van Eyck*, p. 99.

⁸³ Cfr. Bozal, V, *Van Eyck*, p. 18.



375. Luca Signorelli. *Nacimiento de San Juan Bautista*. 1485, aprox. París, Museo del Louvre.

Bautista, de Luca Signorelli (1485, aprox. París, Museo del Louvre, **II. 375**), cuadro de un inesperado, cronológicamente imposible, tenebrismo y que evidencia en su solidez constructiva la influencia de Piero de la Francesca. Junto a las figuras que se afanan ayudando a Santa Isabel, un misterioso personaje se asoma por la luminosa puerta colocada en la izquierda, atrayendo toda la atención del espectador. Sabemos que el recién nacido, Juan, será el que anuncie la venida del Salvador, es decir no es la Luz misma, de la que no será “*digno de desabrocharle las sandalias*”, pero sí el que anuncie la venida de la “*Luz verdadera que ilumina a todo hombre que viene a este mundo*” (Juan, 1,9). Así, la figura que asoma medio cuerpo por la puerta bañada en luz puede ser también Juan, el que precede.

Chastel ha indicado, a propósito del uso de puertas abiertas y arcos en el arte flamenco, la presencia de dos líneas que, en realidad encontraremos en adelante una y otra vez en todos los ámbitos en los que se ha utilizado este recurso: “*por un lado, la opción que fragmenta el espacio en arquerías en perspectiva conduciendo a la multiplicación del efecto*”.⁸⁴ Por otro lado, la de aprovechar los huecos de decoraciones, puertas y ventanas para insertar el paisaje en el cuadro “*no tanto encuadramiento al que se recurre por su función embellecedora cuanto “ventana abierta al mundo”*”.⁸⁵ Ambos motivos, arquerías y huecos, serían así poco a poco combinados con flexibilidad, resultando secundaria para los pintores flamencos la naturalidad en la imbricación de las figuras y el entorno que les rodea. Por el contrario, Italia seguiría una línea enteramente distinta, con el objetivo definido de conseguir la integración de arquitecturas y personajes, sirviéndose del recurso, a partir de su recepción desde Flandes en torno a 1460, principalmente para concentrar la composición. Chastel señala como ejemplo de esta función de subrayado el ángel encuadrado en la puerta de la izquierda en la *Madonna de Senigallia*, de Piero;

“*Un marco, un arco o un elemento arquitectónico aparecerán siempre colocados detrás de un personaje sagrado, de modo que este recurso, anunciado ya por Giotto, deviene en “canónico” con la moda del estilo dulce y equilibrado, de Perugino, Rafael, etc*”.⁸⁶

Esta contraposición radicaliza en exceso las diferencias entre Flandes e Italia. También el Norte se sirve de los arcos y marcos de puerta para obtener funciones de *enmarcamiento* de las figuras, como hemos visto en van Eyck, y el propio Chastel reconoce que, pronto, los pintores italianos perciben el valor del hueco abierto como lugar privilegiado para el imperio de la perspectiva, tal como se percibe en Signorelli, y evidencian los *Desposorios de la Virgen*, de Rafael.

⁸⁴ Chastel, A., *Fables, Formes, Figures*, vol I, p. 150.

⁸⁵ *Ibid.*

⁸⁶ *Ibid*, p. 151.





Esa circunstancia, que especifica la naturaleza del hueco de la puerta frente a la ventana, como punto hacia el que se dirige instrumentalmente la mirada para atravesarlo, más que como espacio a través del cual se mira, hace que sea aprovechada reiteradamente por los pintores como lugar por donde transita la mirada “de salida” dentro del cuadro, de modo que resulta una zona idónea para colocar los puntos “de huida”, o de fuga, de las líneas de la composición ortogonales al Plano del Cuadro. Nuevamente recurriremos a Luca Signorelli, que tempranamente ha dado muestras de ser consciente de esto en *San Benito reconviene a dos monjes por haber violado la regla*, (II. 376) fresco de la Abadía de Monteoliveto en Siena (1497-8), donde ha ambientado el episodio de la vida de San Benito con unas figuras dotadas de un naturalismo inusual, en una habitación cuya disposición y perspectiva muestra una sorprendente coincidencia con el “escenario” en el que situará Velázquez *Las Meninas*. Las similitudes espaciales y tonales no se limitan al empleo de una perspectiva central, la relevancia del espacio ocupado por el techo, la abertura lateral por la que penetra la luz, desde la derecha, o la masa que lo equilibra por la izquierda (una pared blanca en el italiano, el famoso lienzo de espaldas en el sevillano). Las semejanzas se redondean, finalmente, con la puerta abierta en el fondo, donde aparece una figura, aquí apoyada de espaldas, mirando al exterior, y entrando en la estancia, en el afamado cuadro de El Prado. Ese rectángulo lumínico, como la totalidad del resto de los elementos, está usado por Velázquez con una madurez mucho mayor que Signorelli - casi ciento sesenta años de intensísimos descubrimientos pictóricos los separan-, pero su función como punto hacia el que se dirige la mirada, a la vez que de foco a partir del cual mana la escena es, en esencia, la misma.



376. L. Signorelli. *San Benito reconviene a dos monjes por haber violado la regla*. 1497. Siena, Abadía de Monteoliveto.

El efecto de reforzar la importancia del punto de fuga de las líneas horizontales y perpendiculares al Plano del Cuadro, por medio de su inclusión dentro de una puerta colocada frontalmente al espectador, se presenta multiplicadamente en la *Anunciación* de Paolo Veronese de 1578 (Venecia, Galería de la Academia,



377. P. Veronese. *Anunciación*. 1578 Venecia, Galería de la Academia.

II. 377), donde parece como si la tradicional columna separadora entre el arcángel Gabriel y la Virgen María se hubiera considerado insuficiente y entre ellos hubiera florecido toda una sucesión de fronteras arquitectónicas. Parte de la explicación puede venir del deseo de incorporar en lugar principal el emblema de la Escuela de los Mercaderes,





-su destino originario⁸⁷, una mano bendiciendo la cruz, que aparece en el centro de la puerta, bajo el tímpano, mientras que bajo las pilastras de las columnas colocadas ante la puerta aparecen los escudos de los comitentes, los Cadabrazzo y los Cottoni. Sea o no ésta una explicación pertinente, el resultado es una inaudita sucesión de escenografías que se contienen unas en otras, restando, pese a la admiración que suscitó entre sus contemporáneos, protagonismo a la escena principal, y claridad al conjunto. Una primera columnata, tras la Virgen y el ángel, se abre a una segunda, que da paso a la puerta. Ésta funciona como un arco de triunfo, y permite ver en su interior, perfectamente encuadrado y a lo lejos, un pequeño templo inspirado en la Iglesia de Santa María Nueva, de Vicenza, completada por Palladio en esas fechas, y al que sólo la monocromía ocre de su fachada libra de hurtar definitivamente el protagonismo a las figuras orilladas a los lados del cuadro.

El propio Veronese ilustra un uso aparentemente diferente de la puerta en la última habitación del ala oeste de la Villa Barbaro. En la *Puerta falsa con joven cazador* (hacia 1560-61, **II. 378**), ésta funciona como marco falso, con lo que se explotan las connotaciones de trampantojo que, como veíamos, lleva implícitas este recurso. En ella, la figura que, vigilante, se asoma a la puerta desde dentro del muro, la desborda por el lado derecho sutilmente con el pomo de la espada portada al cinto, así como la lanza que sujeta oblicua sobresale por el izquierdo. Pero ese efecto de engaño buscado de cerca se completa con el que aparece al contemplar el fresco desde las habitaciones contiguas, a través de la hilera de puertas colocadas ante la puerta simulada, construyendo un artefacto visual como de “muñeca rusa” muy similar al producido en la *Anunciación*.



378. P. Veronese. *Puerta falsa con joven cazador*.
1560. Treviso, Villa Barbaro.

La pintura holandesa del siglo XVII insistirá en este juego de marcos contenedores de otros marcos, que en la práctica se traducirá en cuadros depositarios de otros cuadros, doble *enmarcamiento* que es aquí utilizado con la finalidad de insistir en el carácter doméstico, íntimo y privado de lo representado. Así, la puerta abierta al fondo de una estancia, comunicándola con otra, que su vez se abre al exterior por medio de una ventana, se convertirá en una de las señas de identidad de la madurez artística y técnica de Pieter de Hooch desde *Granja con tres soldados y una posadera* (1650-55, Zurich, Kunsthaus).⁸⁸ Junto a las posibilidades compositivas, el recurso implica la presencia en el cuadro de una carga de ambigüedad espacial y de juego óptico, que le han servido a Svetlana Alpers para relacionarlo con las cajas perspectivas de Samuel van Hoogstraten, consistentes en “una secuencia abierta de espacios vistos sucesivamente”.⁸⁹ Pero es también una herramienta adecuada para el contraste entre lo que muestra la escena principal y la secundaria, representada en el cuadro inscrito que es la habitación contigua. Así, en *Dama sentada al virginal* (Museum Boymans- van Beuningen, Rotterdam, **II. 199**), Gabriel Metsu contrapone los dos mundos entre los que se encuentra la mujer sentada ante los tres rectángulos horizontales que conforman el virginal en cuya tapa abierta figura nuevamente la inscripción “*Alaba a Dios en cada aliento*” (que ya

⁸⁷ Nepi Scirè, Giovanna, *Galerie dell' Accademia di Venezia*, Electa Mondadori, Milano, 2005, p.90.

⁸⁸ Vd. Bozal, V, *Vermeer*, p. 129.

⁸⁹ Alpers, S, *op. cit.*, p. 106.





encontrábamos más arriba, **II. 198**). Frente, o junto a este mundo contemplativo, los rectángulos de la puerta y las ventanas de la habitación a la que se abre constituirían la vida de actividad de la dama virtuosa. Ante las ventanas, sentada sobre una arqueta, una doncella espera. Una escoba en diagonal y un vanidoso espejo, prudentemente ocultado, ejemplifican la parte de la vida dedicada a la actividad. En la puerta, un perro, al que la dama sentada dirige su mirada, se estira mientras sirve de nexo de enlace entre ambas vidas.

Pero la puerta que enmarca puede no sólo estar incluida dentro de la escena, sino colocarse ante ella, presidiéndola y subrayando la connotación de intimidad a la que aludíamos. Así lo hace, plenamente consciente de cómo la actividad del pintor secciona la realidad por medio del encuadre, Samuel van Hoogstraten en *Zapatillas* (1654-62. París, Museo del Louvre, **II. 33**), donde a primera vista vemos una habitación desde más allá de la puerta, lo que la convierte en marco de lo representado en su contenido. Pero, mirando con más cuidado, el espectador percibe, tras la puerta, parte del marco de otra, que efectivamente se abre al interior, dejando entre ambos umbrales un espacio iluminado desde la derecha, donde se ubican las zapatillas del título. Y, entre la puerta y nosotros, distinguimos, a contraluz, cercana al lado derecho del cuadro, una tercera puerta, colocándonos ante una cascada de huecos abiertos a otro hueco. El punto de vista, ligeramente descentrado hacia la izquierda, evita la reiteración de la totalidad de los marcos, que sería obvia y aburrida. El interior de la sala, en fin, no puede sino seguir hablando el mismo lenguaje cartesiano de horizontales y verticales cuidadosamente dosificadas. Dentro de ellas, descentrado e incompleto, un cuadro a la manera de Ter Borch es el eco reducido de los marcos antepuestos. Cada marco muestra y tapa parte del plano siguiente, de modo que sólo las zapatillas del título, la escoba, un trajo junto a ella, la palmatoria, las llaves de la puerta del fondo, el picaporte de la del principio y la figura femenina del cuadro enmarcado en negro aparecen completas.

Esta estructura como de capas de cebolla es, en sí misma, un eficaz recurso compositivo, pero, además, sustenta la impresión, que el cuadro busca transmitir al espectador, de vida íntima, doméstica, no inmediatamente accesible para el de fuera, junto a la paz y el orden que preside una casa habitada por mujeres semejantes a las residentes en el cuadro enmarcado al fondo, similar a un espejo al que se le hubiera quedado fija una imagen de tanto tenerla ante sí.

En *La carta de amor* (hacia 1669-70, Amsterdam, Rijksmuseum, **II. 50**), Jan Vermeer recoge esta estructura de van Hoogstraten, también utilizada antes por Pieter de Hooch en su *Pareja con el pajarito*, dotando a la cualidad *enmarcadora* de la puerta de una mayor rotundidad, e intensificando las posibilidades expresivas del artificio. Aquí, la puerta es el marco para la contemplación de una incertidumbre. Vermeer la usa convirtiendo la expectativa, creada en el espectador, de estar ante un cuadro de formato rectangular cercano al cuadrado, en otro formato real distinto, mucho más estilizado, el que corresponde al espacio ocupado por la parte de la habitación dejado ver por la puerta entreabierta. Esa sorpresa es paralela a la de la receptora de la carta, atrapada entre el intercambio de miradas con la sirvienta socarrona que se la ha entregado y la misiva ubicada casi en el centro del cuadro, y a la que no sabe si desea mirar o no.

Por si la puerta no fuera suficiente para reencuadrar la atención del espectador, dirigiéndola directamente al misterio del flujo de mirada y al imán de la carta, la cortina de la parte superior del cuadro y la zona oscura de las losas del suelo, con las sandalias, terminan de fijar la atención en el centro del cuadro. El marco heterogéneo así formado muestra ejemplarmente la doble función de este tipo de fronteras visuales, es decir, separar al espectador de la privacidad misteriosa desvelada por el cuadro y, paralelamente, introducirle en la intimidad doméstica del mismo. La irrupción de la carta origina dos vectores diagonales que desestabilizan el equilibrio preconizado por el marco vertical de la puerta, potente como dos columnas. Ambos vectores desembocan en silenciosas tormentas. Uno, el de la mirada entre señora y criada, que va a parar a un paisaje marítimo que muestra un barco rumbosamente arrastrado por el viento. El otro, el de la mandolina con la que la señora tenía una prolongación equívoca de la paz





hogareña- recordemos las señaladas connotaciones amorosas de los instrumentos musicales en la pintura holandesa-, cuyo puente desemboca en el lugar doméstico apropiado por antonomasia para el fuego: la chimenea. Pero no deja todo ello de ser indicio tenue: nada evita que, ante el sentido de la escena que, por un instante eterno se nos muestra, el espectador sienta la misma incertidumbre que la dama ante la carta.

En Rembrandt, al igual que ocurría en el ejemplo de Metsu, la puerta abierta es aprovechada para mostrar antinomias o alternativas, pero de naturaleza mucho más incierta y misteriosa que la del plácido interior burgués. En *La Cena en Emaús* (1628-30. París, Musée Jacquemart- André, **II. 379**), la poderosa diagonal ascendente en la que refulge, transfigurado, un Cristo paradójicamente a contraluz, parece desnivelar el cuadro hacia la derecha, lanzado como un proyectil hacia la esfera de lo sagrado. Pero esa dirección, que se inicia con la figura, apenas reconocible en la sombra, del discípulo que ha arrojado su silla y se postra acurrucado a los pies de la aparición desvelada por el acto de la Consagración, encuentra un contrapeso visual. La disposición horizontal de este contrapeso le permite a Rembrandt confrontar a la reacción del discípulo, poseído por una sorpresa ante el Milagro cercana al terror, que le paraliza, otra, intuita en el extremo izquierdo de esa horizontal.



379. Rembrandt. *La Cena en Emaús* .1628-30.
París, Musée Jacquemart- André.

A través de un hueco en la pared de la estancia, probablemente una puerta, el pintor nos deja ver una figura de mujer que, como Cristo en el lado derecho, está a contraluz, inclinada en una línea paralela a la de Él, y, como Él, a diferencia de los discípulos colocados en medio, está activa. No podemos ver más que esa actividad en ese hueco, cuya finalidad es mostrar una escena contrastante. No sabemos si es indiferente a lo que sucede en la habitación contigua, y le sirve a Rembrandt para mostrar cómo sigue transcurriendo la vida, con sus necesidades, imperturbable ante las grandes ideas, o si esa vida activa, probablemente la de sirvienta en la cocina de la fonda, es posterior en el tiempo, y consecuencia o aplicación del milagro en la vida cotidiana.

Un matiz fascinante en el uso contrastante de las aberturas en el pintor holandés aparece en su *Estudioso meditabundo* (1631. París, Musée du Louvre, **II. 52**), cuadro que evidencia cómo la eficacia sintética de Rembrandt le permite sembrar una sola imagen de las intuiciones visuales más ricas, portadoras de las cargas simbólicas más poderosas. La concentración de la zona iluminada del cuadro en una circunferencia, atravesada a su vez, casi simétricamente, por una escalera helicoidal, confiere a la escena la sensación de estar siendo vista por una lente convexa, que tradujera la realidad del mundo en algo fantasmagórico, como de cuento. En el lado derecho de esa circunferencia, recibiendo la luz más intensa de la ventana, un anciano sentado se gira meditabundo, contemplando a su alrededor la habitación bañada por una luz metafísica, que parece permitirle ver no sólo la realidad tangible, sino contemplar con serenidad el sentido de su existencia. En el extremo de la derecha, una sirvienta se afana en avivar un fuego. En medio de esa paz, la serpenteante escalera nos deja ver, en su extremo superior, un hueco oscuro al que se asoma una



misteriosa figura. Quizás el anciano aún no conozca a la Vieja Dama que se dispone a bajar por la escalera a su encuentro, pero no parece que su presencia le resulte desagradable y la espera con curiosidad y, quizás, con alivio.

Dentro de esta línea contrastante entre lo que sucede en la escena principal del cuadro y lo contenido en la puerta, enmarcado por ella, el pintor puede también utilizarla como vehículo para una contraposición de tiempos, que son mostrados simultáneamente al espectador. Nos servirá para comprobarlo el diferente tratamiento que dan a un mismo asunto dos ejemplos señeros de la pintura barroca de los Países Bajos. Nos habíamos fijado en un apartado anterior en que el acercamiento de Rembrandt al tema bíblico de Sansón y Dalila en *Sansón cegado por los filisteos* (1636. Francfort, Städelches Kunstinstitut, **II. 302**) hacía hincapié en el contraste entre la zona oscura donde transcurre la crispada tragedia y la zona luminosa, de bordes ondulantes como un espejismo. El espacio oscuro que centra la atención del espectador es el presente, un presente ya proyectado hacia el futuro por los hechos que está narrando, en tanto que en la abertura luminosa hacia la que se dirige el pie del gigante se concentra el pasado, en un nostálgico, simbólico y fugaz recuerdo de todo- fuerza, amor, visión- lo que Sansón ha perdido.

Por su parte, en su *Sansón y Dalila* (hacia 1609. Londres, The National Gallery, **II. 380**), Rubens hace algo similar, pero en sentido inverso. El presente que es la escena nos muestra todavía restos del pasado, con el compacto triángulo que forman el héroe y su traidora amante. Ésta, recostada de un modo cercano a la de *La noche* miguelangelesca, con su mano acariciando el hombro de Sansón y ocupando el centro del cuadro, conserva un gesto que hace pensar que también ella quiere prolongar ese tiempo feliz que se dispone a romper bruscamente. El gesto del brazo del titán, el *bracchium descendens* descrito por Suetonio al referirse al cuerpo de César muerto, y que tan frecuentemente fue utilizado en las representaciones del traslado de Cristo muerto, es una premonición dentro de ese presente del inminente destino. En efecto: al mismo tiempo, la figura del hombre que corta al pelo al durmiente bajo la luz de la vela sostenida por la mujer de la izquierda, está proyectando la escena hacia el oscuro futuro personificado por el grupo de soldados que se dispone a precipitarse por la puerta.



380. P.P. Rubens. *Sansón y Dalila*. Hacia 1609.
Londres, The National Gallery.

Ya adelantábamos al tratar el cuadro de Signorelli la importancia de la puerta abierta en *Las Meninas* (**II. 56**). André Chastel ha indicado al respecto de su uso en este lienzo extraordinariamente rico en dosificados artificios espaciales que

*“el personaje en la puerta abierta es otro de los recursos utilizados, un medio para enriquecer el espacio del fondo, animar la composición y, al mismo tiempo, añadir como una nueva dimensión por medio de la vibración de la luz y la sugestión del espacio.”*⁹⁰

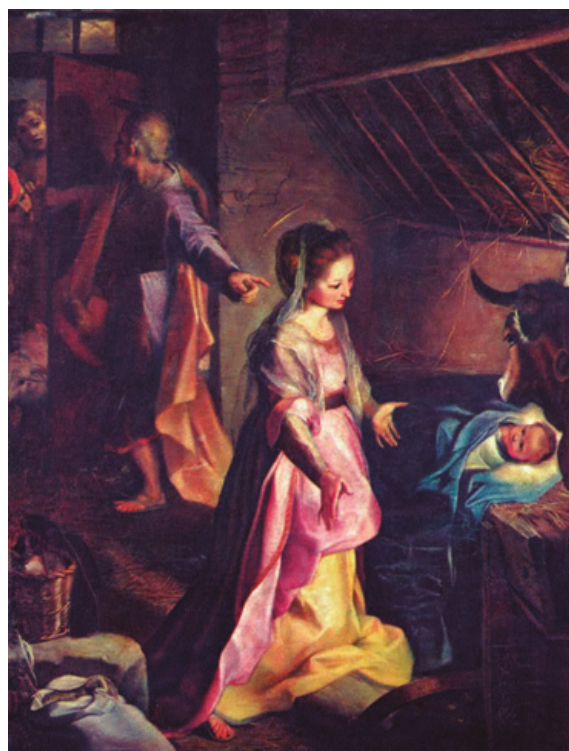
⁹⁰ Chastel, A, *Fables, Formes, Figures*, Tomo I, p.148.



Por esa puerta abierta, que guarda una amortiguada simetría con el espejo, aparece el Aposentador de la Reina, José Nieto, simétrico regio del Aposentador del Rey, Velázquez, que aparece junto al espejo y ante su misterioso lienzo de espaldas. Y en ella se encuentra el lugar de fuga de las ortogonales del cuadro, más concretamente en el codo de Nieto, dispuesto como una “V”, que ha sido interpretada también como una suerte de sofisticada firma. Ya hemos indicado las similitudes con el fresco de Signorelli *San Benito reconviene a dos monjes por haber violado la regla* (II. 376). Nada seguro puede decirse sobre la genealogía de esa famosa puerta. Al respecto, Fernando Marías ha señalado la coincidencia de este efecto en la perspectiva con una de las láminas del flamenco Jan Vredeman de Vries, en el que asimismo el punto de fuga corresponde a una puerta abierta al fondo de una habitación.⁹¹

Al igual que ocurría en la ventana abierta, la puerta representada sobre una superficie plana puede aprovechar la semejanza de su aspecto con un espejo para inducir a la confusión o proporcionar una sugerencia. Quizás éste haya sido el propósito de Federico Barocci en su *Nacimiento* del Museo del Prado (II. 381). Pintado en 1640, e influido por Correggio y los efectos lumínicos de los pintores lombardos, su distribución de los personajes contrasta frente a los modelos de representación de este tema en los siglos precedentes, caracterizados por la disposición de las figuras paralelas al Plano del Cuadro, que iguala los tamaños de los protagonistas, de modo que su jerarquía habrá de mostrarse en función de su disposición respecto al centro del cuadro y los centros creados dentro de éste por las miradas o por las acciones. Novedosamente, Barocci coloca a las figuras de la Sagrada Familia en una acusada perspectiva, de modo que la importancia, asociada al tamaño y a la luz, se concentra en el ángulo inferior derecho, donde se inicia un potente vector que se continuará en el brazo de San José, más alejado y de menor tamaño, y la cabeza de éste, para desembocar en un punto focal que es el de la fuga de las horizontales del cuadro, como se encarga de demostrar la estructura horizontal de madera que pende de la pared derecha. Ese punto de fuga, casi al borde del cuadro, está ocupado por la cabeza de uno de los personajes, adentrándose en la escena por la puerta que se está abriendo.

San José es el intermediario entre quien se asoma, el espectador, y el milagro que se acaba de producir, invitándole a participar. Ese milagro tiene un protagonista, el Niño, pero también una finalidad, la salvación de aquel hacia el que se dirigen las líneas de fuga. Así, la puerta que se entreabre al fondo del cuadro lo “abre” hacia atrás, a un hueco tras el cuadro, de formato vertical, pero también hacia delante, porque, por la ambigüedad constitutiva de la imagen (muestra un hueco tras el marco, pero a la vez es plana), ese rectángulo puede también ser interpretado como un espejo, incorporando al espectador a la imagen, y haciendo con ello partícipe a éste del Misterio, en la línea de cercanía y familiaridad con lo sagrado, que se enmarca en los presupuestos de la Contrarreforma.



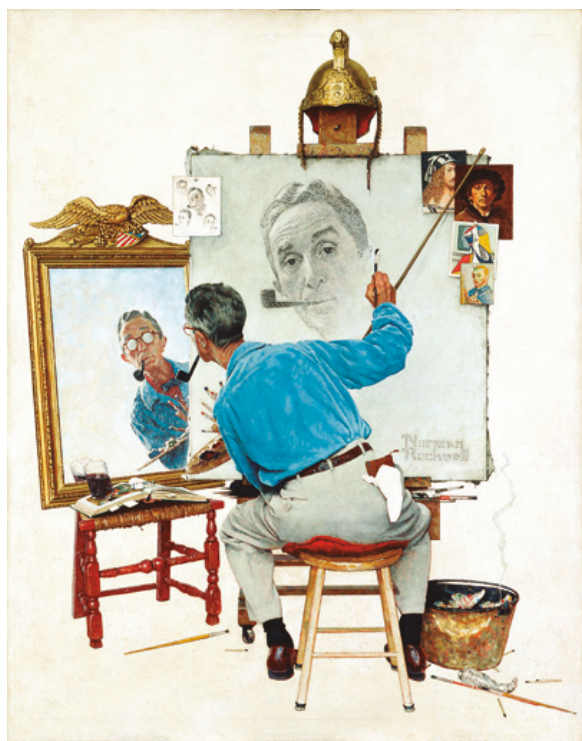
381. F. Barocci. *Nacimiento*. 1640. Madrid, Prado.

⁹¹ Cit por F. Marías, *Otras Meninas*, p. 264.



Addenda: Un resumen contemporáneo: Norman Rockwell.

Cerraremos este apartado con una referencia especial y extemporánea al pintor y dibujante norteamericano Norman Rockwell, en el que se hace presente una inaudita y sistemática pervivencia de gran cantidad de estos recursos, de naturaleza renacentista y barroca, en medio de la época de eclosión de las vanguardias. De él conservamos desde autorretratos donde aparece pintando una de sus portadas para *The Saturday Evening Post*, reproducida oblicua al espectador, hasta el extraordinario conjunto de su triple autorretrato, pleno de homenajes y guiños biográficos (II. 382). Retratado de espaldas, al modo de



382. Norman Rockwell. *Triple autorretrato*. 1960.

Vermeer en su *Alegoría de la Pintura*, se contempla en el espejo, estampa que lo muestra de frente, pero con gafas que reflejan y no dejan ver sus ojos. Este acto de estudio le sirve para hacer una imagen bien distinta: está realizando un gran autorretrato dibujado- si bien con un pincel, detalle bromista- sin gafas, de modo que después de los anteriores “intentos fallidos” (uno de espaldas, otro con gafas reflectantes) aquí por fin nos mira el pintor de frente, ocupando el centro de la imagen. A un lado del lienzo en el que se dibuja vemos una hoja con esbozos para el retrato, y, al otro, autorretratos de otros artistas, en señal de haberlos barajado como ideas a la hora de realizar el suyo. Finalmente, después de esta mirada pictórica hacia el pasado, un detalle nos habla de algo que no ha ocurrido, pero que ocurrirá en un futuro inmediato (si bien en la realidad ya había pasado): en el cubo que tiene el pintor a la derecha de sus pies, al que arroja indiscriminadamente papeles, desechos de la pintura y colillas, algo empieza a humear, como le había ocurrido anteriormente, circunstancia que había desembocado en un incendio que arrasó su estudio, donde tenía guardada una buena cantidad de los originales para las cubiertas de la revista.⁹²

Que en este triple autorretrato el pintor se representara de espaldas emulando a Vermeer es significativo: el mejor Rockwell parece emerger de la admiración y la cercanía indisimulada de la sólida estructura compositiva del maestro de Delft, permitiéndole integrar en sus imágenes elementos narrativos heterogéneos dentro de conjuntos hábilmente armonizados. Desde imágenes fotográficas pintadas con finalidades explicativas (los recortes con la efigie de Abraham Lincoln que inspiran al joven *Estudiante de leyes*, de 1927), hasta la inclusión de inscripciones que ocupan masivamente la imagen (*Bienvenido a Elmville*, 1929), portadas de periódicos (*El cuarteto de la barbería*, 1936), masas de papeles con inscripciones (*Lubalin rediseñando el Post*, 1961), o diversos dibujos y cuadros yuxtapuestos en una imagen. Es el caso de *Los ancestros de Willie* (1944), que muestra al protagonista de una serie elaborada por Rockwell sobre la Segunda Guerra Mundial, caracterizado en las diferentes imágenes enmarcadas que cuelgan de la pared con el aspecto y uniformes correspondientes a las anteriores guerras libradas por los Estados Unidos desde su independencia, resaltando así la continuidad biológica e histórica de los sucesivos combatientes y de la causa nacional a la que servían.

⁹² El hecho había ocurrido en 1943. Cfr, Marling, Karal Ann, *Norman Rockwell*, Taschen, Colonia, 2005, p. 94.



383. Norman Rockwell. *Abril loco*. 1948.

dentro de una imagen única que la convierten en secuencial (*Yendo y viniendo*, de 1947, que además es un *pendant* temporal); estructuras que crean cuadros, como la parte superior triangular de la casa en *La nueva antena de televisión*; la delirante simultaneidad de mundos en *Abril loco*, 1948 (II. 383); ventanas en el centro (*Licencia de boda*, 1955), y ventanales descentrados (*Dando gracias*, de 1951, II. 384, en el que se entrevé, nebulosa la gran ciudad); espejos (*Muchacha ante el espejo*, 1954); puertas abiertas, con la consabida posibilidad implícita de contar elementos complementarios de la escena dentro del espacio delimitado por ellas (*Chica con un ojo morado*, 1953).



384. Norman Rockwell. *Dando gracias*. 1951.

El repertorio de Rockwell abarca todas las posibilidades: el cuadro en blanco dentro del cuadro en *Línea muerta* (1936), que muestra las dudas del pintor buscando un tema; formas geométricas simples sobre cuya rotundidad y colorido descansa la composición entera, en *Family Grace* (1938); bandas que compartimentan visualmente una imagen unitaria en *Strictly a Sharpshooter* (1941); fronteras que dividen por completo el formato en dos ámbitos, en *Démosles suficiente y a tiempo* (1942); fondos que son cuadros por completo, y que son usados para mostrar contenidos mentales y visiones imaginarias de los protagonistas físicos del primer plano (*Tierra encantada*, 1934), o que lo son parcialmente, (*El entendido*, de 1962, II.1) donde el estilo del cuadro contenido no puede ser más rabiosamente antagónico respecto al del cuadro que lo contiene, pese a lo cual resulta perfectamente integrado); divisiones

Tampoco desaprovecha Rockwell las posibilidades de ambigüedad, apropiadas para los juegos visuales, implícitas al cuadro en el cuadro, como sucede en *Chica leyendo el Post* (1941), donde una muchacha lee una revista cuya portada reproduce el logotipo del Post, de modo similar al de la portada que la contiene a ella: colocada tal como ella la sostiene, la cabeza femenina de la portada de la revista se solapa visualmente con el cuerpo de la niña, produciendo un híbrido ingenioso, útil para el pintor de cara a ilustrar los deseos que adornan la mente de la chica. Un humorístico paso más, que también da Rockwell, consistirá en permitir que las imágenes constreñidas dentro de marcos en el interior de la escena dibujada interactúen con los integrantes de esa “realidad”, como ocurre en *Crítico de arte*, (1955), donde los personajes de los cuadros que contempla el “experto” (pintura unos y otro al fin y al cabo), presentan diferentes reacciones





ante la mirada exhaustiva a la que está siendo sometido su “mundo”(II. 385) , o *Enmarcado* (1946, II. 479), en el que una idea similar le sirve para contraponer socarronamente el aristocrático arte del pasado y el democrático del mundo emergente tras la guerra, que considera más digno de convertir en objeto de la mirada artística a un digno empleado que al señor retratado en el cuadro al que aquél, cumpliendo su trabajo, involuntariamente tapa.

Semejante repertorio excluye cualquier posibilidad de casualidad, pero queríamos insistir en los méritos y la inteligencia de Rockwell en el uso de estos recursos analizando con algo más de detenimiento uno de los cuadros de mayor calidad de este gran ilustrador, poco apreciado en círculos “serios”. Se trata de *La barbería de Shuffleton* (1950), que muestra un interior bañado por la luz amarillenta proveniente de la habitación contigua(II. 386). La imagen rezuma exactitud fotográfica en la apabullante proliferación de objetos y detalles, junto con una precisión milimétrica en la composición, logro que, normalmente, sólo se consigue por la labor de selección, filtro y reordenación de lo real, propio de las imágenes elaboradas manualmente.



385. Norman Rockwell. *Crítico de arte*. 1955.

El acceso a la escena se produce, como en tantas composiciones vermeerianas, desde un exterior. La novedad aquí es que ese exterior no es la habitación contigua, sino la calle, de modo que percibimos la barbería a través de sus limpias cristaleras, como nos indican las letras parcialmente reproducidas en la parte superior e inferior izquierda de la imagen, el borde roto del cristal en el lado inferior derecho y, sobre todo, los listones de madera que enmarcan el escaparate. Éstos, además de servir de umbral del cuadro, lo reencuadran, desviando la mirada del espectador al cuadrante superior derecho del cristal, el mayor, donde efectivamente se desarrolla el cuadro (si bien la franja vertical del lado izquierdo es también una obra maestra).

Ocupándonos de esa parte del formato que es el cuadro propiamente dicho, vemos en el centro de ese nuevo *enmarcamiento* - no del formato real-, también al modo del maestro de Delft, el rectángulo vertical de una puerta que da a la habitación contigua, iluminada, donde se desarrolla una acción que sólo nos va a ser dado contemplar muy fragmentariamente. Aparece, pues, nuevamente, un recurso usado por el maestro barroco, y, de modo más general, por los pintores holandeses del XVII: dirigida la atención hacia una parte del cuadro dotada de un marco propio, nos queda vetado el acceso pleno a su contenido, que se nos ha prometido implícitamente al habérsenos permitido entrar en el cuadro entero presentado dentro de su marco.

Asimismo, notamos otra señal de esa contradicción, o mejor, “fraude” de la mejor ley: el tema real no es el de la barbería del título, ya que ésta, terminado su horario, se encuentra a oscuras y ha cerrado, sino lo que sucede tras la puerta, que es un concierto, de modo que la barbería, primorosamente pintada en cualquier caso, queda reducida a un marco de sombras que focaliza la atención del espectador más allá del marco en el que-nueva referencia a Vermeer- una escoba nos franquea el paso renuientemente, como un aviso de lo parcial de la contemplación que se nos permitirá de ahí en adelante. Inaccessibles, ensimismados, bañados por una fuerte luz, como la música que ilumina sus vidas, un grupo de amigos se





ocupan en una actividad muy presente en la obra del pintor de Delft: la interpretación musical. Quizás la ausencia de las connotaciones misteriosas que la música tiene en éste, de las que carece el grupo de músicos aficionados que se entretienen después de su horario de trabajo, protegidos por el calor de la estufa del lado derecho y por la bandera de las barras y las estrellas en el cartel junto a la puerta, sea la distancia que separa modelo y admirador. Siendo mucho más cercano temporalmente a nosotros, está más sujeto sin embargo al aquí y al ahora, y el admirable resultado es demasiado representativo del ocio de unos honestos trabajadores de un momento y un lugar concretos, frente a esos misteriosos imanes intemporales que son los cuadros de Vermeer.



386. Norman Rockwell. *La barbería de Shuffleton*. 1950.





CAPÍTULO IX.

Negación y huída. Tres dimensiones en el cuadro.

1. Escultura y pintura. Esculturas dentro de cuadros.

Lógicamente, la pintura traduce “en plano” todo aquello que muestra. Hasta ahora nos hemos ocupado de casos donde se analiza el tratamiento que se ha dado en ella, o bien a objetos reales planos similares al cuadro que los contiene (dentro de los cuales hemos incluido al bajorrelieve, dando predominancia en ese híbrido, sobre su realidad tridimensional, a la componente de imagen que posee), o bien a artificios del cuadro que funcionan en su interior de un modo análogo a ellos. Pero en el enorme repertorio de inclusiones de la escultura, arte hermano, dentro de la pintura, nos encontramos ante algo al mismo tiempo cercano y distante. De un lado, los objetos tridimensionales a los que denominamos “escultura” son producto de inquietudes artísticas parejas a las de la pintura, pero, de otro, su naturaleza de ente poseedor de un volumen de carácter especial plantea unos problemas también particulares al incorporarlos al cuadro. Esa especificidad es producto de que la presencia de volumen resulta la finalidad última para la escultura, y privarla de éste implica que, siempre, la reproducción de esculturas sobre un plano pintado conlleve una cierta sensación de incomodidad y fracaso.

Pero, además y por ello, la escultura posee un mundo radicalmente propio, que termina en los bordes de su superficie. Por ello, su naturaleza es más impermeable respecto a su entorno que la de los seres reales, cuya autonomía no sólo no excluye el trato con el medio, sino que es inseparable de una relación de dependencia de éste. De ahí que los seres y objetos reales puedan pertenecer con comodidad a una pintura, del mismo modo que se interrelacionan con el entorno en el que viven, en tanto que el carácter autónomo de la escultura, que existe por y para sí, dificulta su plena y radiante asimilación dentro de un cuadro. Éste, a la vez que la propone al espectador como la escultura que es, le niega la posibilidad de manifestarse en su totalidad, limitándose a someter a la cara que muestra de ella al conjunto de la superficie pintada y plana.

Estas circunstancias se manifiestan ya en el ámbito de la pintura flamenca, donde se generalizó la presencia de estatuas figuradas, generalmente de temática religiosa, dentro de hornacinas. El aspecto de estas supuestas estatuas era similar al de las figuras “reales” del cuadro, excepto en el color. Y dado que la técnica pictórica utilizada para la ejecución de los cuadros suponía un paso intermedio entre el dibujo y el color, fase consistente en el análisis tonal monocromo en “grisalla” (fuera ésta con grises, tierra verde, ocre o pardos), la elaboración de las inmóviles “estatuas” resultaba similar al de las figuras vivas en todo excepto en su fase final, por la que se añadía a éstas últimas un color con tono semejante al de la base en “grisalla”. Así ocurre en Van Eyck, quien lo aplica en la *Anunciación Thyssen* (1436, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza), cuyo carácter severo Châtelet ha relacionado con una posible influencia del escultor germano Claus Sluter, a través de los plorantes de la tumba de Felipe el Temerario del Museo de Dijon.¹

Nuevamente lo vemos, y de modo más complejo, en la parte inferior de la cara externa de las tablas de los postigos del *Políptico de Gante* (terminado en 1432), visibles con el retablo cerrado. En ellas (II.387), Van Eyck representa, dentro de hornacinas de piedra figuradas, a los donantes arrodillados (probablemente, Joos Vijd, burgomaestre de Gante en 1433, y su esposa Isabelle Borluut), uno en cada extremo, y, en las tablas intermedias, grisallas que semejan estatuas en piedra de San Juan Bautista y San Juan Evangelista. Según algunos estudiosos, Van Eyck reprodujo en ocasiones figuras realmente ejecutadas por colegas escultores, pero, en opinión de G. Faggin, no parece ser éste el caso.² El Bautista hace aquí

¹ Bozal, V. *Van Eyck*, p. 105.

² Faggin, G.T. *Van Eyck*, p.90.





387 J. Van Eyck: *Políptico de Gante* .1432. Gante, San Babón.
a. Joos Vijd y San Juan Bautista. b San Juan Evangelista e Isabelle Borluut.

acto de presencia por estar a él dedicada inicialmente la iglesia (cuando era parroquia, antes de convertirse en catedral de Gante), y repite, como pintura, en la parte superior del interior del retablo, a la izquierda del Padre. En cuanto a San Juan Evangelista, aparece en su condición de autor del *Apocalipsis*, en el que se inspira la tabla central del políptico, *La Adoración del Cordero Místico*. Dado que el aspecto de los donantes “de carne” es muy similar al de los pétreos santos que veneran, hay una gran cercanía ontológica entre unos y otros. Cercanía que, en principio, “da vida” a las estatuas, haciéndolas pintura, pero que, paralelamente, al estar las figuras orantes incluidas dentro de hornacinas, convierte a éstas en esculturas.

Esta paradoja va a ser una constante en la escultura representada dentro de la pintura cuando aquélla aparece en tamaños similares al de las figuras vivas. Veámos al tratar el tema del trampantojo asociado a los marcos antepuestos a las figuras con las que éstas interrelacionan - sea para apoyarse en ellos, sea para adelantarse o incluso sobrepasarlos, irrumpiendo en el mundo real -, que la presencia de esos elementos embaucadores, que están a punto de culminar con éxito la negación de la naturaleza plana del cuadro, implica algo parecido a un movimiento pendular, por el que el plano se venga, recordando la naturaleza engañosa propia de la pintura. Aquí ocurre algo parecido: las figuras “reales” contagian algo de su vida a las estatuas pintadas, favor que éstas devuelven convirtiendo a las primeras en esculturas pintadas. Esto no implica en absoluto un fracaso del pintor: sería, por el contrario, el éxito completo lo que lo supondría, al anular la variedad buscada y la reflexión que ésta lleva implícita sobre los parecidos y diferencias entre figuras pintadas, esculpidas y reales, por un lado, y esculturas reales y pintadas, por otro.

Al tiempo que este efecto, hace simultáneamente acto de presencia su contrario: la similitud del aspecto de la figura que quiere ser escultura “real” y la que quiere ser persona “viva” refuerza la vitalidad de ésta última, por medio del cuidado con el que se traducen las diferencias de la textura de la piedra y de la carne, y por los colores asociados a la segunda. Este parece ser el propósito de Hans Memling en las tablas externas del Tríptico de Danzig, *Angelo Tani y la estatua de la Virgen y Caterina Tanagli y la estatua de San Miguel* (1466-1473. Danzig, Muzeum Pomorskie, **II.388**), *pendant* que muestra a los comitentes del conjunto a los pies de estatuas de figuras significativas para el asunto del panel central del tríptico, *El*





Juicio Final. Este contraste tiene aquí la indicada finalidad de acentuar el verismo de las figuras pintadas respecto a las estatuas, pero, al mismo tiempo persigue, aprovechando las similitudes entre unas y otras, hacer laxa la frontera entre el mundo secular y el sagrado, así como recalcar la piadosa cercanía entre los comitentes y las figuras sagradas, reforzada en el caso de San Miguel (que aparece pintado en el interior del Tríptico, pesando las almas en el Día del Juicio), cuya pierna izquierda, adelantada, casi toca protectoramente la cabeza de la mujer del predecesor de Portinari en Amberes.

Desde el principio la escultura representada en pinturas comparte con los cuadros o dibujos insertos en ellas una finalidad de aportación de contenidos complementarios para el significado del cuadro. Así, dentro de un conjunto pensado hasta sus más nimios detalles, como es el *Matrimonio Arnolfini* (1434. Londres, National Gallery, **II.8**) de Jan Van Eyck, y en línea con el perrillo - símbolo de la fidelidad-, la vela encendida- un contrato ante Cristo-, y el resto de los detalles que muestran que estamos ante el momento en el que la pareja contrae matrimonio, se distingue encima de la cabecera de la cama una pequeña talla de madera de Santa Margarita sobre el dragón, patrona y protectora de los nacimientos, buen augurio sobre la fecundidad del matrimonio que celebra el cuadro, intención reforzada con el redondeado vientre de Giovanna.

De naturaleza sacra es, en cambio, la aportación de las dos estatuillas del trono de otro cuadro del mismo pintor, la *Virgen del canónigo van der Paele*, **II.169**) que representan a “Caín matando a Abel” y a “Sansón estrangulando al león”, luchas representadas como antagónicas, encarnando la primera a la momentánea victoria del Mal y la segunda, figura del propio Cristo, el definitivo triunfo del Bien. Igualmente, bajo ellas, en el basamento, Van Eyck muestra las figuras de Adán y Eva, progenitores de la humanidad a la que el Niño sostenido por María salvará.



388 H. Memling. *Angelo Tani y la estatua de la Virgen y Caterina Tanagli y la estatua de San Miguel*. 1466-1473. Danzig, Muzeum Pomorskie.

El estilo de las estatuas presentes en los cuadros es producto de la mezcla de realidad y ambición que diera lugar a la escultura accesible para el pintor. Mientras que en Flandes ésta era la escultura procedente de la evolución estilística del arte medieval, en Italia es resultado de una proclamada voluntad de emulación del pasado clásico, que se hacía evidente en los edificios conservados y en las piezas procedentes de las tempranas excavaciones, y cuya influencia se extendió mucho más allá del arte en tres dimensiones. Sabemos la importancia determinante que tuvo la escultura clásica, particularmente los bajorrelieves de monedas y medallas, que primordialmente representaban perfiles, en los inicios del retrato del Renacimiento italiano. Esa es la verdadera presencia de la escultura en la pintura italiana. Indica E. Panofsky que

“con todas las reservas que cualquier generalización de esta índole requiere, se podría decir que hasta mediados del Quattrocento, los motivos clásicos entraron en la pintura italiana principalmente por mediación de la escultura, de la arquitectura o de ambas”.³

³ Panofsky, Erwin, *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*, Alianza Editorial. Madrid, 1985, p. 244.





Por ello, excepto cuando se camufla, encarnándose en figuras “reales” pintadas, la escultura aparece en las tablas italianas no bajo el aspecto de primorosas figurillas recién salidas de la mano del artista, como veíamos en el caso de Van Eyck, sino más bien como formas troceadas, semejantes a las que presentaban a los ojos de los pintores los venerados restos antiguos. Mantegna, el más clasicista de los pintores del Quattrocento, se sirve de los fragmentos de esculturas clásicas que afloran amontonadas en el suelo de su *San Sebastián* (1470, Viena, Kunsthistorisches Museum, **Il.356**) para ambientar eficazmente el entorno de la *storia*, expresar sus inquietudes arqueológicas y su pasión por el mundo clásico y, finalmente, mostrar el triunfo del cristianismo sobre el paganismo.

Cuando, más adelante, Agnolo Broncino incluya una estatua de David en la parte trasera izquierda de su retrato del joven *Ugolino Martelli* (1537-39. Berlín, Staatliche Museen Zu Berlín- Preussischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie, **Il.389**), lo hará con un sentido distinto. El joven, presentado con gesto concentrado y grave seguramente para aparentar mayor edad, se encuentra ante un libro abierto, que podemos identificar por su texto como perteneciente al noveno libro de la *Iliada*. En el lomo del libro que sostiene con su mano izquierda, se lee la inscripción MARO, *nomen* de Virgilio, lo que induce a pensar que parece tratarse de su obra magna, la *Eneida*, de carácter igualmente épico. En este contexto, la estatua de *David*, que en tiempos se atribuyó a Donatello, pero que actualmente se considera obra de Bernardino Rosellino, y cuyo modelo original se conserva en la National Gallery of Art de Washington, sería una referencia patriótica, continuadora de la tradición florentina que se refería a la figura bíblica del pastor-rey como emblema de su espíritu de independencia, adscripción que explica su éxito en la escultura toscana del siglo XV. Con estos elementos, el cuadro tiene algo de bisagra. Por una parte, sigue utilizando modelos literarios clásicos para ennoblecer la causa patriótica que trata de ilustrar. Pero, al tiempo, parece superada esa pasión un tanto adolescente por la escultura de la Antigüedad, y Broncino, al recurrir a Rosellino, asegura implícitamente que está convencido de que los modelos escultóricos contemporáneos no tienen menos calidad que los aclamados autores del pasado.



389. A. Broncino *Ugolino Martelli*. 1537-39.
Berlín, Gemäldegalerie.



390. A. Broncino. *Retrato de joven escultor*.
París, Museo del Louvre.





A este respecto, puede considerarse que hasta el siglo XV la escultura italiana se encuentra un tanto más avanzada que la pintura, como consecuencia de su asimilación directa de los ejemplos escultóricos clásicos, circunstancia que se traduciría en una presencia sutil de los modelos desarrollados por los escultores contemporáneos en las proporciones y las actitudes de las figuras pintadas en los cuadros. Tras esta etapa de recepción, en la que los pintores pretendían compensar la ausencia de una herencia pictórica clásica de nivel comparable al de los restos escultóricos, con la madurez del Renacimiento se produce una inversión de esa influencia. Este momento asiste paralelamente a una insólita proliferación de cuadros con escultores o coleccionistas como protagonistas, representados junto a esculturas (propias o ajenas) pintadas, casi como un homenaje de un camarada agradecido a otro que abrió camino.

Nuevamente incluye Agnolo Broncino una escultura en su *Retrato de joven escultor* (Museo del Louvre, **Il.390**), donde se manifiesta algo del problema de integración de las esculturas pintadas en cuadros que señalábamos al principio de este apartado: la mancha blanca que es la escultura sostenida por el joven descentra tonalmente el cuadro, desnivelándolo con su claridad hacia la izquierda, y el gesto que la estatua adopta, mirando en un alarde de autonomía hacia el exterior del cuadro, desconcierta la dirección de la mirada del espectador, distrayéndole de la contemplación del excelente retrato.

Una plena comprensión de los problemas planteados por la inclusión de una escultura en un retrato se evidencia en los que del gran escultor Alessandro Vittoria realizaron dos de los mejores pintores venecianos del siglo XVI. En el primero, obra de Paolo Veronese, realizado hacia 1562, algunos años después de que colaboraran en la decoración de la Villa Barbaro, y conservado en el Metropolitan Museum of Art de Nueva York (**Il.391**), el escultor muestra el modelo a escala reducida de una de sus más famosas estatuas, el *San Sebastián* esculpido entre 1561 y 1563 para la iglesia de San Francesco della Vigna, de Venecia, junto al fragmento de un torso antiguo, colocado sobre la mesa. Éste comparte con la otra figura un arabesco de curva ascendente hacia la izquierda, que se contrarrestan con el gesto inverso del brazo del escultor. Pero la utilidad de las esculturas como elementos contrastantes está sobre todo usada en términos de color, de aliento y de inteligencia, como recalcando la vitalidad del retrato (pintura) frente a la limitación inerte de la escultura, cuyas cabezas o se esconden o son inexistentes.

El segundo retrato de *Alessandro Vittoria* es obra de Giovanni Battista Moroni (1560-65. Viena, Kunsthistorisches Museum, **Il.392**). Como en el caso del retrato de Broncino y el de Veronese, también



391. P. Veronese. *Alessandro Vittoria*. 1562. Nueva York. Metropolitan Museum of Art.



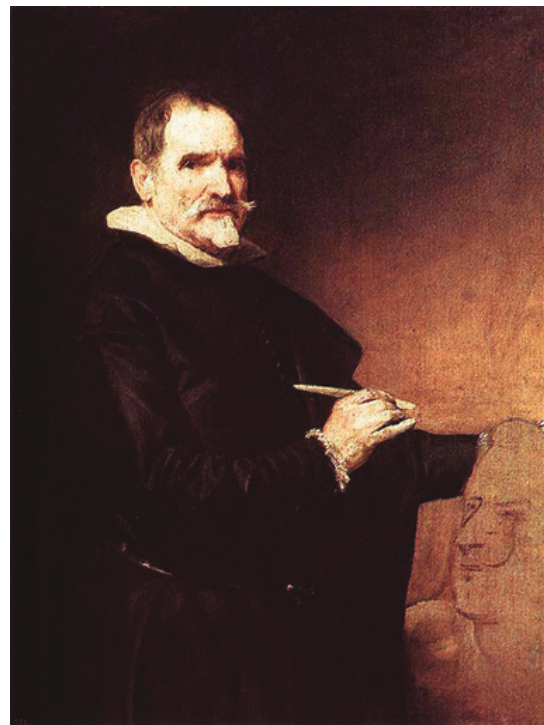
392. G. B. Moroni. *Alessandro Vittoria*. 1560-65. Viena, Kunsthistorisches Museum.





aquí se establece una competencia por el protagonismo del cuadro entre el escultor y la obra que sostiene. Pero si en los casos anteriores parece como si el pintor hubiera ubicado a su personaje según lo haría si fuera un retrato donde figurara sólo o con un objeto que no tuviera la carga de significado asociada a una figura humana pintada en un cuadro (porque exactamente eso es lo que, a excepción del color, es una estatua traducida a pintura, semejante en todo a la figura humana “real”, excepto en su monocromía), para sorprenderse después con que la composición del conjunto se resiente y se desnivela por la lucha que se establece entre los personajes, aquí Moroni sí evidencia su conciencia de riesgo: nos muestra a Vittoria sosteniendo un pequeño torso de Hércules sin cabeza, conformando algo parecido a una “U” inclinada, en la que el torso y la figurita blanca constituirían los palos verticales, y el brazo arremangado del escultor sería el palo horizontal. El desplazamiento del escultor hacia la derecha del cuadro evidencia que el pintor ha previsto la amenaza que entrañaba para el equilibrio de la composición la aparentemente inocente escultura, y, al cercenar la cabeza de ésta se asegura de que el conjunto no se desnivele.

Esta moda manierista no se limita a los ejemplos citados. Así, se sabe de la existencia de un cuadro de El Greco, actualmente en paradero desconocido, que representaba a Pompeo Leoni esculpiendo en piedra un retrato de Felipe II⁴. Y se prolonga durante el siguiente siglo, donde la costumbre de mostrar la obra junto al retrato del escultor, enaltecedora de la práctica del arte hermano de la pintura, aparece nuevamente en el que realiza Velázquez de Juan Martínez Montañés (Museo del Prado, **II.393**). En 1635, Montañés, ya anciano, había sido llamado a Madrid para modelar en barro un retrato de Felipe IV, con destino a la estatua ecuestre del rey que iba realizar el florentino Pietro Tacca. Velázquez, que lo conocía desde su juventud, pues el escultor había colaborado con su maestro Pacheco, lo representa con la dignidad y las ropas de un caballero -haciendo común la causa de pintores y escultores, por encima de la clásica querella, para elevar la condición social de las artes visuales-, y dedicado al importante cometido de retratar al rey, tarea que acomete con gravedad y pericia, de modo similar a como más adelante se retratará sí mismo en *Las Meninas*. El “retrato” del busto quedó inconcluso, lo que evita al pintor el compromiso de seccionar verticalmente un retrato elaborado del monarca.



393. Velázquez. *Juan Martínez Montañés*.
1635. Madrid, Museo del Prado.

Podría establecerse un paralelismo entre estos retratos de escultores, donde se homenajea la producción de esculturas, con los cuadros que muestran al pintor trabajando en lienzos incluidos en el cuadro, en los que se honra la tarea de pintar. Y, si veíamos más arriba que el siglo XVII ve aparecer una cierta costumbre de mostrar colecciones de cuadros, enalteciendo implícitamente al poseedor de pintura, aún antes ocurre algo similar con los retratos de anticuarios y coleccionistas de escultura. Este es el caso del retrato que en 1527 realiza Lorenzo Lotto de Andrea Odoni (Londres, The Royal Collection, St. James Palace, **II.394a**), en el que este humanista y anticuario se muestra rodeado de fragmentos de estatuas clásicas y girado hacia el espectador con su brazo derecho adelantado, mostrando en su mano una figurilla que se ha

⁴ Cit. Fernando Marias, *Otras meninas*, p.263.





394a. Lorenzo Lotto. *Andrea Odoni*. 1527. Londres, The Royal Collection, St. James Palace.

supuesto como posiblemente egipcia, mientras a su alrededor pululan las esculturas de su colección, bañando al cuadro de una atmósfera fantástica, que refleja la relación del hombre renacentista con su admirado pasado clásico. Entre ellas, Lotto retrata, en el lado derecho, la tensa lucha de Hércules y Antaeus, una escultura de Hércules con la piel del León de Nemea, hoy en las Colecciones Vaticanas, en el lado izquierdo, tras Odoni, y, en la penumbra del extremo derecho del cuadro, junto a una probable Venus, un pequeño “*Hercules mingens*”. Todavía en el borde inferior derecho surge una gran cabeza de Adriano, inventariada por Marcantonio Michiel en su catálogo de la colección de Odoni de 1555,⁵ que parece descansar ensoñadoramente sobre un pequeño torso de Venus.

La habilidad del pintor trata de superar el inconveniente de que la proliferación de manchas blancas en los extremos del cuadro dispersen la atención del espectador y la distraigan de la cabeza de Odoni: por un lado, sirviéndose del gesto de ofrecimiento que éste realiza con su mano dirigida hacia delante; por otro, incluyendo al conjunto de la figura en una suerte de rombo oscuro centrado en el cuadro; y, finalmente, hurtando al espectador las cabezas de las figuras, sea por carecer de ellas, o porque se hallen vueltas, o estén desdibujadas en la penumbra. Pero la poderosa escultura de Adriano, que emerge desde abajo, reclama para sí un protagonismo que afecta decididamente el equilibrio total del cuadro.



394b. Tiziano. *Jacopo da Strada*. 1567-8. Viena, Kunsthistorisches Museum.

Otro famoso retrato de coleccionista es el que Tiziano realiza de *Jacopo da Strada* (1567-8. Viena, Kunsthistorisches Museum, **Il.394b**), en el que este joyero, experto en arte y arqueólogo mantuano, amigo del pintor, aparece mirando hacia la derecha, volviéndose para mostrar la escultura que sostiene en sus manos, una copia romana de la *Afrodita Pseliumene*. El cuadro es un sofisticado dispositivo, pensado para enaltecer la figura del retratado, mostrándolo con espada al cinto, ricas joyas y ropas, dedicado al estudio y la erudición (como indican los libros que se muestran sobre su cabeza, probablemente *De consilibus numismaticis* (hacia 1555),⁶ un tratado sobre monedas antiguas, semejantes a las que aparecen sobre la mesa), con importantes cometidos de carácter militar, recordados por la inscripción contenida en el escudo

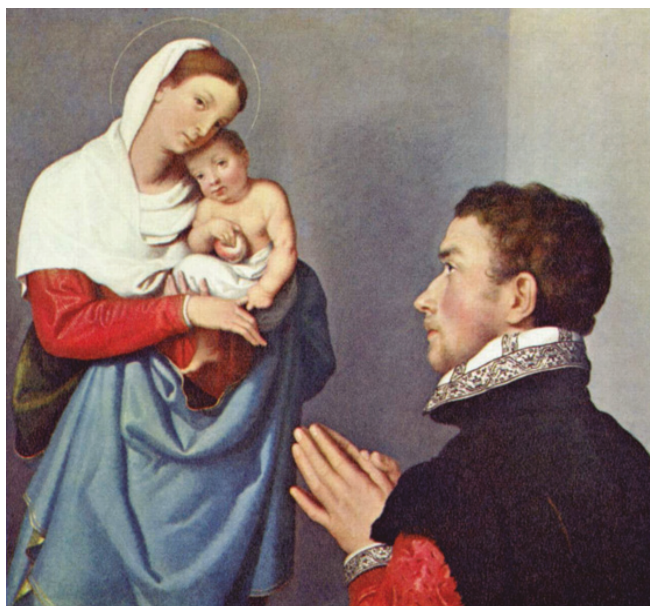
⁵ Schneider, N, *The portrait*, p. 100.

⁶ *Ibid*, p.103.





del borde superior derecho, y demostrando sus conocimientos de arte antiguo. El esquema que sigue Tiziano resulta similar al del retrato de Alessandro Vittoria de Moroni, pero, en comparación con aquél, a éste parece sobrarle la cabeza de la Venus o faltarle espacio por el lado izquierdo de un cuadro que parece sólo pensado para tener una anchura que centre la cabeza del retratado, evidenciando una vez más esa dificultad de atender simultáneamente a la figura del personaje y al conjunto, que incluye una estatua, del que se rodea.

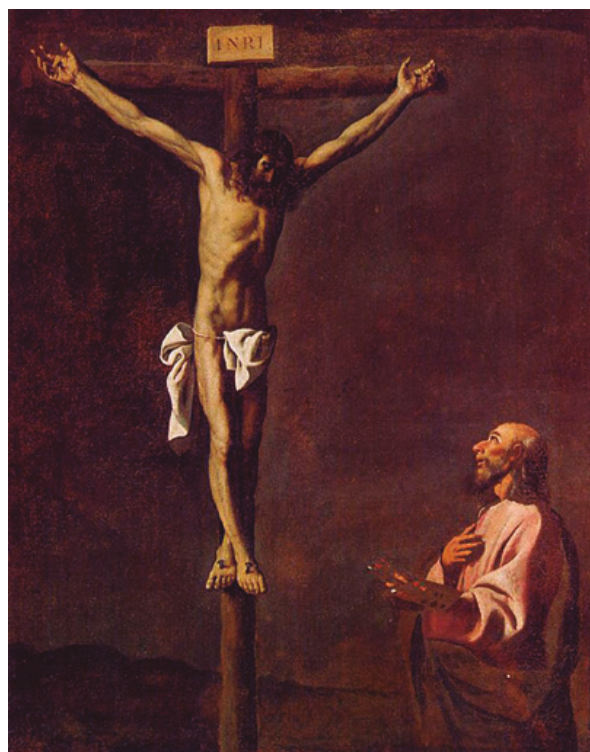


395a. G.B. Moroni *Autorretrato ante una Virgen*.
1560. Washington, National Gallery of Art.

El arte manierista aprovecha con avidez las posibilidades que entraña la presencia de esculturas dentro de un universo pintado. Pronto se servirá de un calculado uso de éstas, en principio “inocentes”, comprendiendo que son, debidamente encauzadas, idóneas para confeccionar mundos ambiguos, como evidencia el *Autorretrato ante una Virgen*, de Moroni (c.1560, Washington, National Gallery of Art, **Il.395a**). Aquí, al elemento especular que implica su efigie de perfil “*in abisso*”, donde se muestra en actitud piadosa ante una Madonna, se añade que el corte de ésta, así como la indefinición del espacio que la rodea, sume al espectador en la duda de si se halla ante una aparición, con la presencia “real” de María ante el pintor, si ante una sencilla escultura de ésta, o si ante un cuadro que la representa ya pintada, antes de pasar a formar parte del plano mundo del autorretrato.

En esta misma línea, constituyen un caso especial los cuadros que muestran figuras ante estatuas de cristos crucificados, en las que la reflexión de un arte hacia otro se simultanea con el uso que un arte (la pintura) hace de otro (la escultura), como vehículo para una comunicación de orden espiritual.

No fue un problema menor el del tamaño en la representación del Cristo crucificado. Sirviéndose de terminología escolástica, Carducho, en la disquisición, común en la época sobre la cercanía entre arte y realidad, distingue en sus *Diálogos de la Pintura* (1633) que un Cristo pintado a tamaño natural sería “*igual y similar*”, en tanto que a tamaño distinto sería “*proporcionalmente similar*”, pero no igual.⁷ En el tratado sobre pintura que redacta a finales del siglo XVI, y basándose en San Agustín, Paleotti había indicado la distinción entre “*imago*” y “*aequitas*”. Serían ambas cosas tanto el *Cristo* de Velázquez como el *Crucifijo* de San Pablo El Real, de Zurbarán, en los que el pintor hace que el Cristo



395b. F. Zurbarán, *Cristo crucificado con un pintor*.
1630-9. Madrid, Prado.

⁷ Stoichita, V., *Imago Regis. Teoría del arte y retrato real en las meninas de Velázquez, en otras meninas*, p.187.





ocupe la totalidad de la superficie del cuadro, acercándose al encuentro del espectador, mientras que el *Cristo crucificado con un pintor* (Museo del Prado), última representación de la crucifixión realizada por Zurbarán, donde el pintor deja atrás el espacio real y penetra en el cuadro, con sus 105x84 cm., sería sólo la primera, de lo que se deduciría una presencia espiritual ante el Calvario (II.395b). Lo cierto es que, con deliberada intención, el artista sevillano escamotea eficazmente el suelo, abriendo, por la indefinición de lo que nos muestra, un abanico de posibilidades: ¿está ante Cristo, en el Gólgota? (cosa que no parece por la escala del crucifijo); ¿está ante un cuadro que representa a Cristo y que el pintor, con su paleta en la mano, acaba de pintar? ¿está ante una escultura?. Esta buscada fusión (y confusión) entre pintura, escultura y realidad encaja a la perfección con las inquietudes estéticas del siglo XVII, y al mismo tiempo, amalgama las pretensiones artísticas con las espirituales, ambas presentes en el propósito de Zurbarán.⁸

En la pintura de los Países Bajos en el siglo XVII, la aparición de esculturas se produce con el propósito de contagiar del prestigio de la Antigüedad a los contenidos de los cuadros. Esta intención aparece aplicada al mundo del bodegón en la *Naturaleza muerta con libros*, del llamado Maestro de Leyden (1628. Munich, Alte Pinakothek, II.396), que representa, en la esquina de una habitación y amontonados sobre una mesa, un grupo de libros, entre los que se encuentran obras de Cayo Suetonio y de Tito Livio. Sobre la estantería se muestra una reproducción reducida y descabezada de la *Aurora* de Miguel Ángel, el busto de un niño semejante a los de Desiderio da Settignano y una copia reducida al tamaño casi de una miniatura del retrato clásico del emperador Vitelio. Norbert Schneider⁹ señala la relación entre ésta y Suetonio, quien en el séptimo libro de *Vida de los siete césares* habla sobre Galba, Otón y Vitelio. Éste, comandando las tropas romanas en “Germania Inferior”, es decir, en los Países Bajos, vio cómo en breve plazo su sino se transformaba de victoria en derrota, siendo ejecutado bárbaramente por los soldados de la legión vespasiana a los pocos meses de iniciado su disoluto gobierno, constituyéndose de este modo en involuntario ejemplo de la transitoriedad de las glorias humanas. Esta referencia refuerza y aclara una de las connotaciones que la lectura y los libros adquirieron en la época: habiéndose incrementado en Europa siete veces más la producción de libros que la de personas entre 1500 y 1600, y siendo una común crítica la baja calidad del papel con el que se confeccionaban, el libro fue asociado a la pérdida fútil y pedante del tiempo y a la fugacidad de la materia.



396. Maestro de Leyden. *Naturaleza muerta con libros*.
1628. Munich, Alte Pinakothek.

Un indicio de la importancia que el estudio de la escultura clásica había alcanzado en la formación de los pintores en el siglo XVII lo da un escrito de Rubens, editado póstumamente, *De imitatione statuarum*, en el que el pintor de Siegen, que a lo largo de su vida copió, dibujando y pintando, cuantas esculturas y pinturas de valor iba encontrando, defendía que sólo por medio del detenido estudio de las estatuas clásicas “podía alcanzarse la máxima perfección en la pintura, eso sí, siempre que se hiciera juiciosamente y,

⁸ *Ibid.*

⁹ Schneider, N. *Naturaleza muerta*, p.190.





sobre todo, se evitara producir el efecto de piedra”.¹⁰ Y a esta actividad se dedicó con fruición, tanto en Italia como en puntos tan sorprendentes por su riqueza para el estudio de las antigüedades clásicas como la magnífica colección de Lord Arundel en Inglaterra.

Esta facilidad de Rubens para usar modelos ajenos, consecuencia de una erudición que le permite acudir a recursos de todo tipo, sean del mundo clásico (así, en la serie de Decio Mus se inspira en relieves del Arco de Constantino, en la *Gemma Augustea* y en sus conocimientos de Tito Livio y de arqueología), sean del pasado reciente (en *Sansón y Dalila*, **II.380**, la figura de Dalila es un eco de *La Noche* miguelangelesca), se compensa con la originalidad de la elección de sus temas y con la novedad del punto de vista en el tratamiento de temas ya usados.

De este modo, *La erección de la Cruz* (1610. Amberes, Catedral de Nuestra Señora, **II.442**), evidencia la extraordinaria capacidad de Rubens para asimilar plenamente, es decir, para hacer suyos, modelos heredados de la tradición clásica o del universo renacentista. Aquí, junto a ecos miguelangelescos en las poderosas figuras, y a la estructura compositiva, tomada de la *Crucifixión* realizada por Tintoretto para la Scuola di San Rocco en 1565, distinguimos la cercanía entre la cabeza de Cristo y la del *Laocoonte*, algo de cuyo resignado dolor también comparte. Similarmente, para *El descendimiento de la Cruz* (1611-1614), conjunto vecino en el espacio (Amberes, Catedral de Nuestra Señora) y en el tiempo (fue pintado inmediatamente después) Rubens recurre nuevamente al atlético sacerdote troyano, tomando en este caso prestado su cuerpo para pintar el de Cristo.



397. P.P. Rubens *Los cuatro filósofos*.
Hacia 1611-14. Florencia, Palazzo Pitti.

Si por todas partes aparece en los cuadros de Rubens la evidencia de esa influencia, encarnada y camuflada en sus figuras, en no pocas ocasiones hacen en ellos acto de presencia física las estatuas mismas, como vemos en *Los cuatro filósofos* (hacia 1611-14. Florencia, Palazzo Pitti, **II.397**), donde la presencia de la escultura, más allá de un elemento decorativo, se constituye en toda una declaración de principios en los que se funda no sólo la vida del pintor, sino su relación con el grupo de personas al que retrata.

Cuando, recién casado con Isabel Brandt, Rubens compra una casa en Amberes y la reforma de acuerdo con el criterio arquitectónico que había desarrollado durante su estancia en la corte de Mantua, hace construir un arco en su espléndido jardín, donde graba dos máximas de Juvenal. En ellas se leía:

*“Dejemos a los dioses el cuidado de procurarnos sus dones y de concedernos lo que más nos conviene, pues ellos quieren a los hombres más de lo que los hombres se quieren a sí mismos”, y: “Pidamos la salud del cuerpo y la del espíritu. Un alma fuerte que no tema a la muerte, inaccesible a la cólera y a los deseos vanos”.*¹¹

El contenido estoico de estas citas no era para Rubens un adorno intelectual, sino una manifestación de su filosofía vital. Nacido de un padre exiliado en el contexto de las tensiones religiosas de la Europa de

¹⁰ Cit, por Morán, M, *Rubens*, p.20.

¹¹ *Ibid*, p.42.





la Reforma, natural de unas tierras una y otra vez devastadas en el curso de la Guerra de los Treinta Años, viudo dolorosamente temprano, el estoicismo era atractivo para Rubens tanto por su carácter como por su condición de católico convencido y amante del universo clásico, y estaba presente en su ambiente por haber sido popularizado en los Países Bajos por su amigo Justus Lipsius. Lipsius

*“era el pensador más influyente de la Europa de finales del siglo XVI y principios del XVII, y el padre intelectual de la clase cortesana de la generación de Rubens. La fama de Lipsius se basaba en la formulación de una filosofía moral y política inspirada en Tácito y Séneca que propugnaba una combinación de disciplina, resignación, orden y justicia como instrumentos para enfrentarse a un mundo desordenado e incierto”.*¹²

En su juventud italiana, Rubens había frecuentado a Lipsius, como también lo hizo su hermano Philip, que sucedió al humanista en su cátedra de Lovaina. A su regreso a Flandes formó parte de un grupo de ambiente neostoico, junto a su hermano, de vuelta como él, su suegro Jan Brandt, y el impresor Moretus, amigo de la infancia y que se encontraba preparando una edición del Séneca de Lipsius.

Es entonces cuando, recordando el grupo con el que compartió inquietudes en Italia, pinta Rubens esta reunión erudita, *sacra conversazione* intelectual, avces llamada *Lipsius y sus discípulos*. Basada en la *Cena de Emaús* de Tiziano, nos muestra al grupo romano que tanto añoraba Rubens, reunido en un lienzo, ya que para entonces era imposible tal encuentro en la realidad, pues tanto Lipsius como Philip habían fallecido. Algo de fantasmagórico tiene este cónclave, en el que Rubens y su hermano dan frente al espectador, mientras Lipsius, rodeado de sus libros, y el cuarto miembro, Jan Woverius, miran hacia puntos indefinibles, como si reflexionaran sobre el pasaje de Séneca que están comentando, o como si se sorprendieran de este inesperado reencuentro sobrenatural, tantos años después. El entorno está lleno de connotaciones nostálgicas, de sentimiento de pérdida: mientras por la ventana se entrevé un paisaje con las ruinas del Palatino en la rememorada Roma, junto al busto que se tomaba entonces por retrato del filósofo cordobés, un recipiente contiene los tallos de cuatro tulipanes, transcripciones vegetales simbólicas de los cuatro amigos. Junto a dos abiertos, emblema de los vivos, otros dos cerrados hacen referencia los muertos. Sobre la cabeza de Philip, junto al paisaje romano, una hidra promete que en el futuro los cuatro amigos se reunirán de nuevo.

Todavía en dos ocasiones más volverá a utilizar Rubens este busto, antiguamente identificado con Séneca, que pertenecía a su espléndida colección de estatuas clásicas: en el retrato doble de *Séneca y Nerón* (hacia 1611, Londres, Colección particular) y en su *Muerte de Séneca* (1612-13, Múnich, Alte Pinakothek), en la que se sirve, para la figura alzada del filósofo en el momento de su sacrificio, de una estatua clásica en mármol negro y alabastro que representaba a un *Viejo pescador africano*, que actualmente se conserva en el Museo del Louvre y que Rubens había podido admirar y copiar en la Villa Borghese (como se comprueba en un dibujo del Museo Ermitage de San Petersburgo).

Rembrandt muestra ocasionalmente un ambiente cercano en el uso de la escultura clásica. Así sucede en *Aristóteles contemplando un busto de Homero*



398. Rembrandt. *Aristóteles contemplando un busto de Homero*. 1653. Nueva York, Metropolitan Museum of Art.

¹² Alejandro Vergara, *El universo cortesano de Rubens.*, en Velázquez, Rubens y Van Dyck (Brown, J, coord.), p.70.





(1653. Nueva York, Metropolitan Museum of Art, **II.398**), lienzo realizado para Don Antonio Ruffo, de Messina, quien encargó a Guercino y Mattia Preti *pendants* de él.¹³ Aquí, junto a Homero y el retratado, es convocado un tercer gran nombre de la Antigüedad: el medallón de la gruesa cadena dorada muestra un retrato de Alejandro Magno, famoso alumno del sabio griego, que parece dirigir una mirada melancólica hacia el pasado y el presente de la épica.

Un matiz distinto presenta el eco de la escultura que aparece sutilmente en *La caza de Meleagro*, de Nicolás Poussin (Museo del Prado, **II.399**), en la que el pintor francés, residente en Roma la mayor parte de su vida, y atento estudioso del mundo clásico, utiliza como modelos para los caballos sobre los que Atalanta, Meleagro y el resto de los Argonautas se disponen a emprender la cacería del jabalí que ha enviado Artemis como castigo para asolar el país de Calidón, las tres actitudes utilizadas por Leonardo en sus esculturas de caballos: el encabritado del *monumento a Trivulzio*, en el centro, el caballo al paso del *monumento Sforza*, cabalgado a su derecha por Atalanta con casco empenachado, y el que gira violentamente en el extremo mientras el jinete contrapone su monta, que aparece en la pequeña escultura en bronce del Museo de Budapest, supuesto retrato del rey Francisco I de Francia. Encargado por Castel Rodrigo¹⁴ para la decoración del Palacio del Buen Retiro, el éxito del cuadro entre el muy cinegético entorno de Felipe IV explica la influencia que tuvo en la elección de las posturas de los caballos en los diversos retratos ecuestres de Velázquez.



399. Nicolás Poussin. *La caza de Meleagro*. 1637-8. Madrid, Museo del Prado.

Hasta aquí hemos visto ejemplos en los que aparecen esculturas dentro de cuadros, es decir, dentro de la lógica de las imágenes verosímiles, “objetos inanimados” depositados en espacios habitados por “seres animados”, si bien en realidad son todo pintura. Pero, dentro de esa lógica, los primeros carecen de las cualidades de movimiento de los segundos, no pudiendo interactuar entre ellos, pues en caso de hacerlo, como en la vida real, estaremos hablando de hechos milagrosos, según precisamente ocurre en las representaciones de Galatea cobrando vida y devolviendo el abrazo de Pigmalión. Un caso especial y recurrente de esa interacción de las estatuas y los personajes “reales” pintados en los cuadros se da en la denominada *Lactación de San Bernardo*, teofanía por la que un chorro de leche sale del pecho de una estatua de la Virgen y llega hasta los labios de San Bernardo de Claraval. Se trata de una tradición iconográfica sin base en ninguna de las biografías canónicas del santo, y cuyo origen Stoichita, gran

¹³ Lecaldano, P. *Rembrandt*, p.115.

¹⁴ De Salas, X., *Op. cit*, Tomo IV, p.14.



rastreador de los avatares de este motivo iconográfico, localiza¹⁵ en un pasaje de los *Sermones sobre el Cantar de los Cantares* de San Bernardo. En él, comentando cómo el Esposo alaba que los pechos de la Esposa rebosan de la leche de la caridad, que fortifica y no embriaga, frente al vino de la curiosidad de la ciencia secular, lo compara con cómo nuestra alma recibe la Gracia al ponerse a rezar, aunque partiera de una posición inicial de sequedad. Esta lactancia interior, psicológica, alegoría de la inspiración sagrada, reconstituyente del alma, se transforma desde la primera representación conocida del tema, en el retablo de san Bernardo de Palma de Mallorca, en lactación real, como único modo de traducir en términos visuales la elaborada formulación teórica del santo. Complica las cosas que “*gustar/saber son nociones que el latín encierra en una sola y única palabra: sapere*”,¹⁶ ambigüedad subrayada por la cercanía de las palabras castellanas *saber* y *sabor*.



400. Alonso Cano. *Lactación de San Bernardo*. 1658-60, Museo del Prado.

burla del motivo de la lactación bernardina, para el mundo católico supone recurrir a una tradición que consagraría la eficacia mediadora de las imágenes. En este sentido, es ilustrativa la versión que del tema hace Alonso Cano (1658-60, Museo del Prado, **II.400**), después de que la evolución barroca (Juan de Roelas, Murillo) convirtiera la estatua de la Virgen en aparición rodeada por nubes festoneadas de ángeles. Devolviendo la estatua de la Virgen al motivo, y con ella, su carácter más intimista, al tiempo que la imagen milagrosa se limita a presentar a la Virgen con el Niño, alrededor del santo han desaparecido los elementos, presentes en versiones anteriores, que se referían al poder (báculo) o la sabiduría (libro) humanos, reservando el cuadro al tema de la delectación mística.

Tal como agudamente indica Stoichita, es posible que, en un primer momento, al carecer de una tradición iconográfica, todo el mundo creyera entender lo representado sólo en términos alegóricos, similares en lo posible al texto, y lo leyera como la traducción visual de una adquisición intelectual y anímica. Pero, pronto, el esquema hace fortuna y se independiza. La lactación por chorro es indicativa de que sólo interviene la voluntad de la Virgen, otorgando con ello simbólicamente el don de la exégesis del sentido de las Escrituras. Progresivamente, en las representaciones del tema se hace mayor la separación entre el santo y la imagen, refugiada en ocasiones en una nube, al tiempo que se convierte en elemento esencial de la escena el libro sostenido por el santo, causa y afecto de la lactación, de modo que se perciba cómo el chorro de la ciencia divina se convierte en estímulo de la escritura o, si se quiere, en consonancia con el propósito trentino, cómo prevalece la imagen sobre lo escrito, que es consecuencia de ella.

Precisamente, el tema adquiere una relevancia especial en la época de la Contrarreforma. Frente a la actitud protestante, que atacaba la representación de lo sagrado en imágenes, y que había hecho especial

¹⁵ Stoichita, V, *El ojo místico*, p.123.

¹⁶ *Ibid*, p.125.



2. Cuadros con vocación de esculturas.

(Modelos escultóricos camuflados dentro de las pinturas, o figuras pintadas que, sin dejar de ser verosímiles como tales, remiten a la escultura).

Nos referiremos en este apartado a la vocación escultórica que parece presentar ocasionalmente la pintura en un doble sentido: porque transparenta la influencia de la escultura, algo que afecta a figuras concretas en el interior del cuadro, o porque éstas se constituyen en formas pintadas que semejan esculturas (algo que afecta al cuadro entero). Resulta conveniente tratar estas dos circunstancias juntas, porque, así como en ocasiones la frontera es clara y en un cuadro aparece sólo una de ellas, con frecuencia esa separación se adelgaza hasta reducirse a un simple matiz, siendo inseparable que se haya dispuesto de modelos escultóricos- de modo concreto o genérico- y que se haya obtenido- con mayor o menor voluntad de ello- un resultado que de un modo u otro remite al mundo de la escultura. Nos servirá para insistir en la labilidad de estas fronteras, producto de la cercanía de propósitos, de la mutua admiración y de la colaboración para resolver problemas comunes, el modo en el que Erwin Panofsky se refiere a las deudas de los pintores flamencos respecto a la escultura que se ejecutaba contemporáneamente a ellos:

*“Los pintores de Flandes (...), de la estatuaria de gran tamaño (...) aprendieron a impartir a sus figuras una solidez plástica que les confiere el aspecto de escultura hecha carne; sabemos que ni siquiera los grandes pintores desdeñaban la tarea de cubrir y dorar relieves y estatuas de piedra, madera o latón, viéndolas, por así decirlo, desnudas y observando la acción de la luz sobre los cuerpos sólidos como en condiciones de laboratorio. Cuando empezaron a adornar los exteriores de sus retablos con estatuas simuladas en grisalla -“figuras color de piedra”, las llama Durero-, no sólo demostraban su habilidad para reproducir efectos de trompe- l’oeil, sino que, además, reconocían tácitamente su deuda respecto a los escultores”.*¹⁷

Hemos visto que, frecuentemente, esa relación se tradujo en la presencia de figuras que aparentaban ser estatuas. Más sutil es la presencia inversa: en lugar de pinturas que se muestran “de color de piedra”, trataremos aquí de la referencia a originales escultóricos a los que “se añade” color, o bien, de figuras igualmente dotadas de él que, no siendo necesariamente producto de un modelo escultórico concreto, se presentan como figuras pintadas que no aspiran tanto a referirse a modelos que pudieran tener vida (algo a lo que podríamos referirnos como “nostalgia de la realidad”), como a estatuas (a lo que, de modo paralelo, llamaríamos “nostalgia de la escultura”).

Ya hemos señalado la relevancia de los modelos clásicos para el desarrollo del retrato en el renacimiento florentino, y a que, dada la ausencia de modelos pictóricos supervivientes de la Antigüedad, los que sirvieron como referencia para el potente espíritu de emulación renacentista fueron restos escultóricos. Y, entre ellos, todavía lejos en el primer Renacimiento de las grandes recuperaciones arqueológicas que sobrevendrán años después, la principal fuente donde beben los pintores son las monedas y medallas clásicas. Señala Pope- Hennessy al respecto que el retrato de *Lorenzo Lenzi* de Masaccio, en la Iglesia de la Trinidad, de Florencia,

*“es el resultado de una visión realista a la que se le ha aplicado el coeficiente de una forma de arte clásico. Antes de ejecutarla, Masaccio debió de estudiar los únicos modelos romanos que eran adecuados para resolver su problema, las medallas, y fueron éstas las que le enseñaron a percibir la cabeza como una superficie esculpida continua, en la que cada característica surge de la estructura interior de una forma.”*¹⁸

A estas referencias clásicas mira de reojo un gran medallista como Pisanello, pero sin duda también

¹⁷ Panofsky, E. *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*, p. 238.

¹⁸ Pope-Hennessy, J, *op. cit.*, p. 44.





los dibujantes y pintores florentinos, que dan los primeros pasos en la exploración de las posibilidades y capacidades del retrato insistiendo en la posición de la cabeza más adecuada para el bajorrelieve de las medallas: el perfil. Algunos de los más poderosos dibujos y cuadros de Pollaiuolo, Castagno, Masaccio, Piero della Francesca o Paolo Uccello responden a esta premisa: el perfil garantiza una vista del retratado más accesible y menos problemática técnicamente que otras, y, a la vez, presenta un tipo de imagen que en la mente del espectador estaba asociada a los hombres prominentes merecedores en el pasado de que su efigie fuera conmemorada. Ya hemos referido que también el retrato de *Erasmus de Rotterdam* (1523) realizado por Holbein, actualmente en el Louvre de París, responde a esta intención, probablemente sugerida por el propio retratado.

De igual modo, la aparición o casual conservación de algunos bustos romanos, originales o copia de estatuas griegas, determinó que, por un tiempo, y a imitación de los bustos escultóricos clásicos, los retratados en cuadros fueran “seccionados” a la altura del pecho. Hemos visto cómo la presencia del antepecho en los retratos contribuye a la evocación de la escultura, al jugar con una ambigüedad espacial por la que el parapeto puede leerse como una separación colocada delante de una figura “completa”, que se continúa hacia abajo por detrás del mismo, o como una especie de peana colocada debajo de un busto escultórico coloreado, que se interrumpe a su altura.

En pocos casos está más buscada esta indefinición que en el *Retrato del Dux Leonardo Loredan*, de Giovanni Bellini (hacia 1501. Londres, National Gallery, **Il.401a**), donde la rigidez y el hieratismo, que hacen pensar en la dureza del mármol, unidos al peculiar corte ocasionado por el antepecho, acercan el aspecto del cuadro al que tendría un busto de piedra, semejanza que conviene al buscado efecto de autoridad y dignidad que debían rodear a la figura del dux. Pintado el año en que el retratado fue elevado a la más alta magistratura de la Serenísima, con sesenta y cinco años, Bellini desoye aquí la costumbre de que los retratos de dux fueran de perfil, tal como la tradición iconográfica exigía, convirtiéndolo en un tres cuartos, interrumpido bajo el pecho, de modo que, con el delicado realismo de la piel y la tela influido por Antonello de Messina, sugiere un efecto pétreo similar al que presenta el busto en mármol de *Pietro Mellini*, obra de Benedetto da Maiano, en el Bargello de Florencia. (**Il.401b**)



401a. G. Bellini. *Dux Leonardo Loredan*.
1502, Londres, National Gallery.



401b. Benedetto da Maiano. *Pietro Mellini*.
1474. Florencia, Museo Bargello.





Esta línea de corte va descendiendo hacia las manos en Filippo Lippi, Perugino y Botticelli, hasta que Leonardo, cuya Ginebra Benci al parecer contaba con ellas, instituye con *Cecilia Galerani* y con *La Gioconda* que la línea de corte esté por debajo de las manos. Al bajar la altura del antepecho, y finalmente, desaparecer, ese recuerdo o asimilación del retrato pintado y el esculpido terminó por desvanecerse, convirtiéndose aquél en plenamente autónomo.

Un curioso caso de ida y vuelta entre escultura y pintura lo constituye el retrato ecuestre del condottiero inglés *sir John Hawkwood*, llamado “*Giovanni Acuto*” (1436), de Paolo Uccello, en Santa Maria dei Fiore, de Florencia (II.402). Encuadrado dentro de un marco ficticio (posterior, en realidad, pues parece realizado en el siglo XVI), Uccello nos muestra no un retrato ecuestre pintado, sino la pintura de una estatua ecuestre, como el propio marco ficticio se encarga de subrayar. Este peculiar juego se explica en parte por el origen del encargo: ya antes de la muerte de Hawkwood, la Señoría de Florencia había decidido erigirle un monumento en el interior de la catedral en agradecimiento a su mando en la celebrada victoria de Cascina (1364), a la que también más adelante Miguel Ángel consagraría sus esfuerzos en un fresco hoy perdido. El primitivo encargo en mármol, casi con toda seguridad de una dificultad insuperable para la época, se vio relevado por otro, consistente ya en pintura al fresco, confiado a Agnolo Gaddi y Giuliano d’Arrigo. En 1436 Uccello recibe el encargo de rehacer el viejo fresco, ya muy deteriorado. Se ha señalado¹⁹ la cercanía del fresco de Uccello, de 1436, con los monumentos funerarios del Norte de Italia, como el de Paolo Savelli, esculpido en madera en 1405 para la iglesia dei Frari de Venecia y, dada su formación con Ghiberti, muy interesado en la Antigüedad, con modelos clásicos. En este sentido parece probable que se sirviera de los caballos alejandrinos procedentes de Constantinopla y colocados sobre la fachada de la Basílica de San Marcos, al tiempo que conocía la existencia de la estatua en bronce de Marco Aurelio, entonces en San Juan de Letrán, por tomar al retratado por Constantino.



402. Paolo Uccello “*Giovanni Acuto*”.
1436. Florencia ,Santa Maria dei Fiore.

Alimentado con ese origen escultórico, el fresco de Uccello parece haber anticipado el *Gattameletta* de Donatello (1453), monumento que podría haber influido, a su vez, en el *Niccoló da Tolentino*, de Andrea del Castagno (1456), de ubicación vecina en Santa María del Fiore con el inspirador de su modelo, *Acuto*. Tal como añade Panofsky,

“ello es tanto más probable cuanto el *Farinata degli Uberti* de este último (probablemente 1450-55) apenas sería imaginable sin la familiaridad del pintor con el *David* de Donatello del Bargello, mientras que su *Pippo Spano* recuerda al *San Jorge* de Donatello”.²⁰

¹⁹ Cfr. Tomasi, L.T. *Paolo Uccello*, p.78.

²⁰ Panofsky, E., *Op. cit.*, p. 245.





403. A. Mantegna, "San Jorge". 1446. Venecia, Galería de la Academia,

del angosto arco que enmarca la figura, junto con la guirnalda de frutos que pende sobre la cabeza del santo acorazado, desdican la intención de que el conjunto sea leído como una escena enteramente verista. San Jorge sería más bien algo similar a una estatua al estilo de las que decoran Or San Michele, aunque coloreada, que adelanta su brazo derecho, desbordando el plano del hueco que lo rodea, para mostrar al espectador su victoriosa lanza astillada. Pero tras él se abre un profundo paisaje, en el que un camino serpenteante como la cola del dragón que acaba de matar une y contrapone al joven a la ciudad, Selene. Y, para completar la ambigüedad del espacio representado, el monstruo derrotado que yace a sus pies tiene su cabeza depositada en la base de la hornacina a la que se asoma el santo, reafirmando su realidad más allá del mundo plano de la pintura del paisaje, e irrumpiendo en el mundo tridimensional del guerrero.

Un efecto cercano, y de paternidad escultórica todavía más identificable, presenta la *Incredulidad de Santo Tomás* (hacia 1480. Loreto, Basílica, **II.404**), fresco juvenil de Luca Signorelli, al que ya Vasari consideró precursor de Miguel Ángel, no sólo por su "terribilitá", sino por el carácter escultórico de su dibujo, que explota las posibilidades de *mimesis* de la pintura y la escultura. Al

Estos últimos ejemplos nos muestran cómo, junto a la influencia de los modelos de la escultura clásica, los pintores del Quattrocento italiano asimilaron muy pronto los avances producidos por sus contemporáneos escultores. Así, podemos rastrear la influencia de Donatello, que vivió en Padua entre 1443 y 1454, en Andrea Mantegna, hasta el punto de que se ha llegado a decir, con indudable exceso, que la obra de éste es casi una traslación a la pintura de la escultura de aquél. Como ejemplo se recurre a las similitudes entre el *Retablo de San Zenón* de Mantegna y el altar de Donatello para la basílica de San Antonio en Padua, o al soldado que aparece al fondo de la escena de *Santiago conducido al martirio*, de la capilla Ovetari, que tan similar es al *San Jorge* del florentino. Incluso se ha relacionado su autorretrato en la *Cámara de los esposos*, confundido con la decoración, con el de Ghiberti en las *Puertas del Paraíso* del Baptisterio de Florencia. Las fronteras no son claras, pues el propio Mantegna, de dibujo tan escultórico, fue considerado por sus contemporáneos como superior a los antiguos no sólo como pintor, sino también como escultor, y Vasari consideraba que sus figuras "a veces se asemejan más a la piedra que a la carne viva".²¹

Por ello, en ocasiones no necesita referirse a un modelo concreto para que el efecto resulte similar al de una escultura pintada. Así, en su *San Jorge* (1446, aprox. Venecia, Galería de la Academia, **II.403**), quizás originariamente tabla lateral de un políptico, la presencia



404. Luca Signorelli. *Incredulidad de Santo Tomás*. 1480. Loreto, Basílica.

²¹ Vasari, Giorgio, *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue hasta nuestros tiempos*. Edición de Luciano Bellosi y Aldo Rossi. Ediciones Cátedra. Madrid, 2002, p.428.



carácter volumétrico de su trazo añade la disposición de las sólidas figuras ante un marco figurado de columnas y arquitrabe, que desbordan sutilmente, adelantándose los pies de ambas figuras respecto del marco, y sobresaliendo la mano de Cristo por arriba y el costado por la derecha. Pero, si alguna duda quedaba de la filiación escultórica del conjunto, la comparación con el grupo que dedica Verrocchio al mismo tema en Or San Michele la disipa.

No se trata de un recurso presente sólo en Toscana, de carácter proclive al dibujo y la escultura, sino que, tal como adelantábamos al referirnos al retrato de Loredan de Bellini, aparece también en Venecia. Procedentes de la decoración externa de las puertas del órgano, hoy destruido, de la iglesia de san Bartolomeo de Venecia, *San Luis de Tolosa y San Sinibaldo* (1508 aprox. Venecia, Galería de la Academia, **II.405**), obras tempranas que Sebastiano Luciani, llamado del Piombo, realiza siguiendo los pasos de Giovanni Bellini y Giorgione, muestra a ambos santos representados como estatuas en hornacinas. Busca así que, una vez conseguido el engaño de que la pintura tome cuerpo en escultura, la naturaleza coloreada de ésta le permita que se haga viva, como quiere indicar la base del traje de uno y el pie izquierdo del otro, que, al sobresalir ligeramente del hueco, parecen cobrar vida.



405. S. del Piombo. *San Luis de Tolosa y San Sinibaldo*. 1508 aprox. Venecia, Galería de la Academia.

Igualmente, no es extraño que los frescos que un escultor como Miguel Ángel se ve obligado a pintar en el techo de la Capilla Sixtina entre 1508 y 1512, interrumpiendo los trabajos para la tumba de Julio II, respiren añoranza de la escultura de la que se veía distraído por imposición. Esto lo percibimos no sólo en los niños-cariátide de las arquitecturas figuradas que juegan a ser continuaciones de las reales y que le sirven para parcelar el techo, o en los “*ignudi*” colocados sobre las fronteras simuladas, como estatuas en pedestales, sino que, realmente, la composición de las nueve escenas centrales tomadas del Génesis hace que semejen relieves colocados sobre la superficie de un monumento.

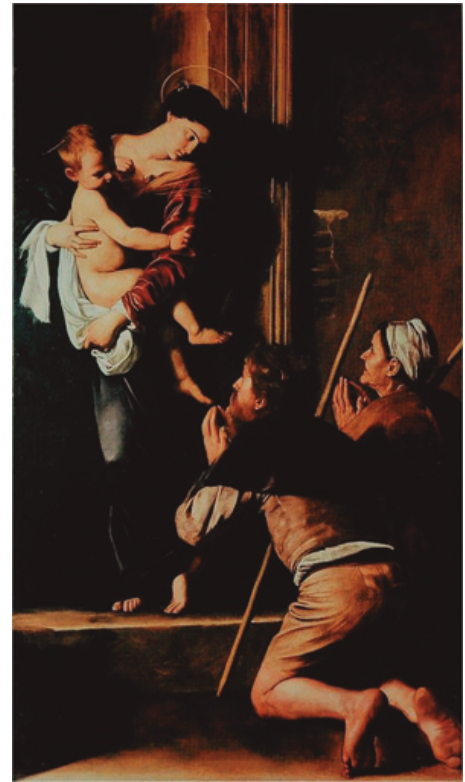
Con el tiempo, este trasvase se aminora pero no desaparece (compárese, por ejemplo, la similitud entre el cuerpo yacente del Cristo de *La Deposición* de Caravaggio (1602-3, Roma, Museos Vaticanos) y el de la *Piedad* vaticana miguelangelesca), ambos mostrando el “brazo de la muerte” de ascendencia clásica.

Y si al comienzo de este apartado referíamos que nos acercaríamos en él a la relación de la escultura con la pintura no sólo como influencia, sino como evocación, después de este ejemplo proporcionado por





Caravaggio de lo primero, nos serviremos de otro del mismo autor, la *Virgen de Loreto* o *Virgen de los peregrinos* (1604-1605. Roma, Iglesia de Sant'Agostino, Capilla Cavallati, **II.406**), para lo segundo. Es sabido que Loreto es un importante centro de peregrinación, pues, según la tradición, hasta ahí llegó volando la Santa Casa de Nazaret. Fiel a su costumbre de usar modelos plebeyos para que encarnaran a las figuras sacras, Caravaggio reclutó aquí a Lena, prostituta de la Plaza Navona. Esto supuso para el pintor un problema por los celos que levantó en uno de los clientes de la chica, que derivaron en pelea, lo que hizo que aquél hubiera de abandonar Roma. Finalmente, la demanda fue retirada y Caravaggio pudo regresar y acabar el cuadro. En medio de estos detalles de devoción popular y de bajos fondos, el lienzo nos muestra a la Virgen con el Niño asomándose desde un hueco ambiguo. Este vano puede ser una puerta que da a la calle, pero también podría interpretarse como un nicho de iglesia, dentro del cual una escultura de la Virgen cobrara vida y acudiera solícita, cercana y acogedora, a recibir a peregrinos sencillos como ella (recuérdese los problemas que causaron al pintor las sucias plantas de los pies del hombre). El marco que la rodea ha sido desplazado a la izquierda, mostrando sólo dos de sus lados, para así dejar espacio a los peregrinos del cuadro, réplicas de los fieles que se acercan a orar e implorar a los pies de una efigie de la Madonna. De este modo, igual que el cuadro, especularmente, eleva a los fieles a la categoría de protagonistas, el cuadro dentro del cuadro hace lo propio con una chica de la calle, a la que enaltece y recrea convertida en estatua.



406. Caravaggio *Virgen de Loreto*. 1604
Roma, Iglesia de Sant'Agostino.

Las representaciones exentas de Cristo han proporcionado ejemplos particularmente logrados de esta deliberada intención de la pintura por convertirse en escultura, en parte camino de hacerse real, en parte para poseer algo de la rotundidad que supone la presencia de la tridimensionalidad del objeto sagrado. De modo mayoritario, las representaciones que explotan esa cercanía se refieren a Cristo yacente en la tumba y a Cristo crucificado.



407. Hans Holbein. *Cristo muerto*. 1521-2. Basilea, Museo de Bellas Artes.

Nos servirá de ejemplo de lo primero el imponente *Cristo muerto* pintado por Hans Holbein en torno a los años 1521 y 1522 (Museo de Bellas Artes, Basilea, **II.407**). Aunque se ha considerado precedente de este cuadro la *Lamentación por la muerte de Cristo*, realizada por Matthias Grünewald para la *predella* del retablo de Issenheim, Holbein es el pintor del Renacimiento alemán más hondamente influido por los modos italianos, lo que permite entroncar la idea de este impresionante cuadro con el *Lamento ante Cristo muerto* (1510), de Carpaccio, del Museo de Berlín, y por medio de él, con la tradición iconográfica bizantina. No resulta extraño, contemplando esta genealogía, que un espectador eslavo haya dado lugar a una de las "écfrasis" más famosas de la historia, la que aparece en *El Idiota* (1868), de Dostoievski, quien





hace decir al príncipe Myschkin, el protagonista de la novela, que un cuadro así “*puede hacer perder la fe*”.²² Sin embargo, como señalábamos antes, la idea de representar el cuerpo de Cristo muerto estaba lejos de ser novedosa. Sirva de ejemplo *Cristo muerto entre dos querubines*, atribuido a Marco Basaiti (Venecia, Galería de la Academia), de fecha dudosa, pero prácticamente coetáneo del de Holbein. Desde luego, en el cuadro del pintor de Basilea, el patético aspecto del muerto y su completa soledad, ajena a todo coqueto acompañamiento de angelotes, resultan incomparablemente estremecedores, pero hay algo más.

Parte de la explicación de ese impacto, de la naturaleza cercana al terror, proviene de la similitud de la información que muestra con la de un cadáver real, o, al menos, con una estatua que simule tal cadáver, introducida en una hornacina, al modo de abundantes ejemplos de la escultura barroca. Como en éstos, el formato del cuadro, de 200 x 30,5 cm corresponde al hueco de una tumba de tamaño real, que contuviera un cuerpo verdadero, y de la que retiráramos una de sus paredes laterales, haciéndonos partícipes de su angustiosa estrechez y del espantoso sufrimiento padecido por la figura exangüe. La total desnudez del contexto, así como el desconcierto que rodeó desde el principio a la personalidad del muerto, hizo que se le añadiera sobre el marco, para orientar y tranquilizar a quienes lo contemplaban, el título *Iesus Nazarenus Rex Iudaeorum*. Junto a ello, la ausencia de toda referencia tranquilizadora al inminente triunfo, que se avecina, de ese cadáver macilento sobre la Muerte, podrían explicar la exaltación del novelista ruso:

*“¿Cómo pudieron creer, a vista de tal cadáver, que aquel despojo iba a resucitar? (...) La Naturaleza se aparece, al mirar ese cuadro, como una fiera enorme, inexorable y muda (...). Aquel cuadro parecía expresar precisamente esa idea de fuerza oscura, insolente y eternamente absurda, a la que todo está sujeto y a la que os rendís sin querer. (...) Y si aquel mismo Maestro hubiera podido ver su imagen en la víspera misma del suplicio, ¿cómo habría subido a la cruz y muerto, como ahora? esta pregunta, también involuntariamente, se le ocurre a uno al mirar ese cuadro”*²³.



408.. J. Sánchez Cotán. *Crucifixión*.
Granada, Museo de Bellas Artes.

Hemos señalado el de la Crucifixión como el otro gran tema cristiano que convierte en escultura al cuadro. No es extraño que diga Palomino en su Museo Pictórico respecto a la *Crucifixión* de Juan Sánchez Cotán (Granada, Museo de Bellas Artes, **II.408**) que

“está en perspectiva, respecto de salir los brazos de la cruz de un semicírculo dorado; de forma que más parece efigie de escultura que de pincel”.²⁴

En ella, con una ambigüedad contradictoria, que nos hace recordar las perspectivas imposibles de Escher, la parte inferior de la cruz está ubicada tras el marco, en tanto que, como dice Pacheco, los brazos de la cruz lo sobrepasan, sin que se pretenda crear en el espectador la sensación de que la cruz está inclinada respecto al ilusorio plano del marco. Pero lo que definitivamente diferencia este tipo de representación del Crucificado respecto de los que, como el de Velázquez, se recortan contra un fondo oscuro, es que aquí el supuesto Cristo esculpido arroja una sombra sobre el plano colocado de manera ilusionista tras Él. Ese fondo muestra un paisaje que renuncia a su condición de “ventana”, condenado por la sombra arrojada que lo recorre a sacrificar cualquier esperanza de engaño a mayor gloria del efecto “escultórico” del Cristo.

²² Dostoievski, Fiodor M, *El idiota*, O.C. Tomo II, Parte III, Cap. VI, p. 566.

²³ *Ibid*, p. 708.

²⁴ Palomino, A, *El Museo pictórico y escala óptica*, t III, p. 137-8.



3. Objetos incrustados.

La presencia de elementos de la realidad incorporados a cuadros interviene en éstos de modo cercano a varios de los artificios analizados hasta aquí: comparte con la escultura pintada dentro de ellos la intención de que el efecto de tridimensionalidad pase a formar parte del plano que es la imagen; igualmente, participa de la pretensión de que lo contenido en ese plano adquiriera un volumen real, intención propia de los cuadros que parecen ser esculturas; y, finalmente, funciona de modo similar al cuadro dentro del cuadro, pues, aún poseyendo bulto, éste es lo suficientemente fino como para, después de esos intentos de rebeldía frente al plano, reconocer su gobierno y plegarse a él, procurando camuflar eficazmente su volumen disonante, renunciando a su realidad y “queriendo convertirse” en cuadro.

El tipo más disimulado de incrustaciones es el protagonizado por objetos de naturaleza y grosor muy similares al soporte de la imagen, como son los dibujos incrustados. El ejemplo paradigmático de esto es la colección de dibujos de diversos autores recopilados por Giorgio Vasari, artista polifacético y fundador de la *Accademia del Disegno*, quien concebía el dibujo como un vínculo entre las tres artes mayores: pintura, escultura y arquitectura. Reuniendo en su *Libro de Disegni* obras que abarcaban tres siglos del arte italiano, desde Botticelli, Filippino Lippi, Raffaelino del Garbo o Lorenzo di Credi hasta Andrea del Sarto o Giulio Romano, los coloca para su presentación y conservación sobre papeles de mayor tamaño, donde dibuja suntuosos marcos con forma de arcos u orlas decorativas, que son completados con otros dibujos o grabados igualmente agregados al conjunto.

Este recurso, presente aquí con finalidades expositivas, pues en la mente de los autores de los dibujos jamás estuvo la intención de que presentaran esa disposición, puede ser igualmente usado para la construcción de un todo por medio de partes que inicialmente no fueron pensadas como tales, proceso de amalgamamiento o sedimentación por el que la obra, sea boceto o definitiva, crece construyéndose a partir de un elemento generador. Justamente debido al efecto de aleatoriedad o casualidad, este efecto ha sido buscado modernamente en ocasiones por diversos autores²⁵.

Un caso particular lo constituyó durante el Renacimiento la presencia de objetos incrustados que no eran lisos,



409.. S.Botticelli, *Retrato de hombre con una medalla*. 1474. Florencia, Uffici.

²⁵ Como es, contemporáneamente, el caso de Antonio López, quien incluye papeles pegados- incluso sujetos con chinchetas- en el interior de alguno de sus cuadros (como *Emilio y Angelines*, (Col. Particular) al que ha incorporado un boceto a lápiz de un niño). Pero esa contingencia puede también ser aparentada, o figurada, produciendo así un efecto prácticamente idéntico, al aprovechar lo imperceptible del grosor del papel. Así, en *The Central Pit of Malevolge. The Giants*, ilustración XXXI de *El Infierno de Dante* (1959-60. Nueva York, Museum of Modern Art), Robert Rauschenberg amalgama imágenes que parecen proceder de la yuxtaposición de varios soportes sobre el que las unifica. Se trata en realidad de una especie de *collages* ilusorios, a la que el propio autor califica de “combinados”, basados en un procedimiento que permite la transferencia sobre el papel de imágenes tomadas de los periódicos. Al respecto de este procedimiento, señala Bernice Rose (*El Dibujo, Historia de un arte*, p.243) que se trata de una imagen que “tiene cierto aspecto de confeccionada, pues los elementos que la componen están hechos ya (“ready - made”)”.



como en el ejemplo anterior, sino pequeños bajorrelieves dotados de volumen. En la parte inferior de una tabla de Sandro Botticelli, *Retrato de hombre con una medalla de Cosme I de Médicis* (hacia 1474. Florencia, Uffizi, **II.409**), las manos pintadas del retratado sostienen un objeto real, un círculo de estuco arcilloso modelado e introducido en una cavidad hecha en la madera y dorado luego. La presentación paralela de dos retratos en el mismo cuadro es resuelta por Botticelli alternando el retrato de tres cuartos del joven pintado, sobre cuya personalidad se han aventurado diversas hipótesis (que van desde que se trate de un miembro de la familia Médicis o del autor de la medalla, Michelozzo o Nicolás Florentino, hasta su hermano Antonio Filippini)²⁶, con la medalla que sostiene, donde Cosme aparece de perfil.

Con esta imagen ajena embutida dentro del cuadro se muestra simultáneamente una serie de tensiones que son como la herramienta con la que el pintor construye su cuadro, optando entre ellas o haciéndolas convivir: lo pintado que quiere ser real, (el retrato del joven con gorro rojo), y lo real que se camufla como si estuviera pintado (la medalla); el formato rectangular del continente y el redondo del tondo - formato que Botticelli usó con inigualable maestría- insertado; lo estable,- el joven sólidamente apoyado, y la línea horizontal del paisaje tras él- y lo inestable- la medalla, cuya redondez parece mostrar tal tendencia a rodar que el joven sólo puede impedirla recurriendo a ambas manos-. Esto último quizás permita hacer una lectura que interprete la imagen en clave metafísica, dentro de la cosmovisión del neoplatonismo de Marsilio Ficino a la que tan cercano estuvo Botticelli, como si el mundo de las ideas, incorruptible, sostuviera al contaminado e inestable mundo de la materia. Al respecto señala Pope- Hennessy:

*“El impulso que se encuentra detrás de los retratos de Botticelli no es un impulso dramático, sino filosófico, y procede de la tenue red del pensamiento neoplatónico donde la realidad se acepta como un símbolo y la representación de la realidad adquiere un carácter simbólico.”*²⁷

Con propósitos diferentes puede haber resultados aparentemente coincidentes. Tradicionalmente se ha considerado que, quizás siguiendo el modelo anterior, Hans Memling habría pintado seis años después (De Vos)²⁸ su *Hombre con una medalla romana* (1473-74. Amberes, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, **II.410**). El joven retratado (quizás Niccolò Spinelli, medallista de Carlos el Temerario, o el también medallista Giovanni di Candida, o, simplemente, un coleccionista de medallas antiguas)²⁹, sostiene en la mano una medalla con la inscripción “*Nero Claudi(us) Caesar Aug(ustus) Germ(anicus) Tr(ibunicia) P(otestate) Imp(erator)*”. Mc Farlane³⁰ sugirió que la moneda y la palmera aludiesen al nombre del personaje, lo que permitiría identificarlo con el humanista veneciano Bernardo Bembo, coleccionista de medallas, cuyo emblema era una rama de laurel y otra de palma. Para Lightbown³¹, el cuadro, pintado en 1473-74, sería el inspirador del de Botticelli, inmediatamente posterior. Éste lo habría conocido al volver Bembo a Florencia en 1475, con su cuadro recién pintado. Al



410. H.Memling. *Hombre con una medalla romana*. 1473. Amberes, Koninklijk Ms.

²⁶ Mandel, G. *Botticelli*, p.89.

²⁷ Pope- Hennessy, J, *op.cit*, pag 38.

²⁸ Borchert, T-H (Dir), *Los retratos de Memling*, p.160.

²⁹ Así lo supone Wouters, cit. por Faggini, G.T., *Memling*, p.110.

³⁰ Borchert, T-H (Dir), *op. cit*, p.160.

³¹ *Ibid.*





tiempo el paisaje habría inspirado al que Leonardo coloca tras el retrato de Ginebra de Benci, que Da Vinci habría pintado para Bembo, admirador platónico de la dama.

Memling había incorporado al retrato de los Países Bajos el paisaje, frente a los fondos neutros y oscuros de Van Eyck y Petrus Cristus. Con frecuencia, este paisaje es alusivo a la personalidad del retratado. Aquí se ha especulado con la relación entre el sestercio con la efigie de Nerón, el gran perseguidor de cristianos, y ciertos elementos del fondo, que podrían ser alusiones a la Pasión de Cristo, como los cisnes con su mítico canto antes de morir, o el caballero junto al río, que, de acuerdo con el Apocalipsis de San Juan (6,2), era identificado por los exégetas medievales con la figura victoriosa de Cristo frente a la muerte. La incorporación de la realidad sería, además de un elemento de trampantojo, un modo de que ésta explique el sentido del paisaje, para que a su vez indique una clave de la personalidad o las inquietudes del retratado.

Finalmente, lo incrustado en el cuadro puede ser un cuadro real, que renuncia así a su condición de realidad, residente en la tangibilidad del soporte físico, en favor de su elemento de irrealidad, presente en su contenido ilusorio. El *Retrato de un joven*, (Londres, Royal Academy, **II.411**), obra nuevamente de Sandro Botticelli, nos proporciona un interesante ejemplo temprano de ello. En ella vemos a un joven colocado ante un fondo geométrico - en el que unas franjas describen los lados de un rectángulo semejante al del formato del cuadro, como si se encontrara ante un marco que no encuadra nada-, y que apoya las manos en un antepecho, mientras sujeta un icono circular incrustado. Según ha señalado Chastel, “Leonardo indica (*Cód. A. H.*, 1460) que la pintura declina regularmente cada vez que busca sus modelos en el arte en lugar de hacerlo en la naturaleza.”³² Lo cierto, -y es un fenómeno curioso, a cuyo estudio son refractarios ciertos historiadores imbuidos de una idea del Renacimiento como visionaria línea de progreso que excluye cualquier duda y cualquier “retroceso”-, es que en torno a 1490-95 se produce un

fenómeno de nostalgia del siglo XIV, e incluso de formas bizantinas, “menos un arcaísmo deliberado que cierta manera de encontrar la firmeza del antiguo estilo en un despliegue de formas modernas.”³³ De modo similar a lo que veíamos en el retrato de Memling, hay aquí excusa para que el pintor contraponga dos estilos y permita disfrutar al espectador con el contraste, que siempre tiene algo de competición, en la que la imagen vencedora gana comparativamente verismo, condenando a la otra a ser “meramente” arte.



411. S. Botticelli. *Retrato de un joven*, Londres, Royal Academy.

Veremos, para acabar este recorrido de agregación de un cuadro real en el interior de otro, un nuevo ejemplo, y más elaborado, como es el procedimiento por el que incorpora Rubens un cuadro previo a una obra propia en *La Virgen y el Niño adorados por ángeles* (1608. Roma, Santa María in Vallicella, **II.412**). Rubens había realizado su *Virgen con santos* (Grenoble. Museo de Pintura y Escultura) en 1607, una *Sacra conversazione* en la que los seis santos no iban a estar en compañía de la Virgen y el Niño en persona sino de una imagen de éstos, en concreto el icono sagrado de la Virgen de Vallicella (vd. supra, **II.203**). Pese a que Rubens se refirió a su cuadro como “la mejor obra de cuantas he

³² Chastel, A. *El Renacimiento meridional*, p. 266.

³³ *Ibid*, p.170.





412. Rubens. *La Virgen y el Niño adorados por ángeles*. 1608. Roma, Santa María in Vallicella.

hecho y la que más éxito ha tenido”,³⁴ finalmente fue rechazado por dificultades ocasionadas por los reflejos producidos por la iluminación y por problemas teológicos derivados del ensamblaje de las imágenes.

Colocado ante la tesitura de repetir su obra con modificaciones, Rubens decide cambiar por completo la idea, sustituyendo el lienzo del encargo por tres, con lo que la capilla entera se convertía en escenario de la aparición mariana. De estas obras, la central muestra a un grupo de ángeles rodeando un cuadro (de Rubens) que representa a la Virgen con el Niño, similar al *cuadro-pintado-en-el-cuadro* que aparecía en el lienzo hoy conservado en Grenoble. Pero aquí, a diferencia del anterior, el cuadro está realmente inserto dentro del cuadro en el que aparecen los ángeles, de manera que, al ser dos cuadros distintos, puede ser desmontado en ocasiones solemnes, siendo sustituido por la antigua imagen milagrosa. En realidad, esta solución final no era una idea novedosa. Desde finales del siglo XVI se había hecho frecuente la fórmula del cuadro- tabernáculo para la recuperación y “*aggiornamento*” de muchas imágenes paleocristianas milagrosas.³⁵ Con este recurso, un cuadro moderno era concebido enteramente en función de la imagen sagrada contenida en ella. Rubens había intentado sustituir esta fórmula por un *pseudoencastre*, en el que la separación del cuadro inscrito fuera figurada- pintada-, si bien, al final hubo de volver al modo tradicional.

4. Cuadros que “quieren escapar” del cuadro. Cuadros “fuera del cuadro”.

Si en el apartado anterior veíamos casos de objetos que parecen renunciar a su realidad física particular, en el afán de formar parte de una pintura, desde antiguo con mayor frecuencia el propósito ha sido el inverso. Julián Gállego señala que ya en el Sarcófago de Hagia-Tríada (en torno a 1570 a.C., Museo de Heraclión) aparecen objetos que parecen querer salir desde dentro de una composición enmarcada,³⁶ aspiración que será una constante del arte desde entonces. Tres mil años después, Leonardo, formulando las líneas directrices del propósito de verismo que regirá el arte de los siglos siguientes, hace hincapié en la necesidad de que la pintura tenga apariencia de relieve; sin esto, no cumple con la primera condición necesaria para que se parezca a su modelo, siendo en este sentido más determinante que la belleza del color o la corrección del dibujo:

*“La primera tarea del pintor es hacer de tal modo que una superficie plana tenga la apariencia de un cuerpo enderezado y saliente en relación a esta superficie, y quienquiera que sobrepase a los demás en esta relación es digno del más grande elogio.”*³⁷

Pero ni esto es suficiente. La intención de que, al modo de la creación divina, los artificios humanos tomaran vida, tiene una larga tradición. Este propósito parte de la superación de ese primer objetivo,

³⁴ Vd. Morán, M, *op. cit*, p.30.

³⁵ *Ibid*, p.29.

³⁶ Gállego, J, *op. cit*, p. 23.

³⁷ Cit. Blunt, A. *La teoría de las artes en Italia*, p.46.





consistente en confundir al espectador, induciéndole a que tome lo representado como real. Alcanzado este punto, el siguiente será que efectivamente lo sea.

En la tradición griega aparecen los mitos de Dédalo y Hefesto, capaces de hacer estatuas dotadas de movimiento, y sus ecos llegan a la leyenda de Pigmalión y la creación de Galatea. En las dos formulaciones de la leyenda clásica de Dédalo se encuentran en germen parte de las ambigüedades y encantos que desde entonces han acompañado al arte figurativo: una indica que Dédalo fue el primero en articular las estatuas, dotándolas de tal veracidad que parecían poder moverse; la otra, dando un paso más, cuenta que producía estatuas que eran autómatas capaces de movimiento.³⁸ Tal como señalan Kris y Kurz, esta necesidad mítica, que incluye un desafío a la exclusividad del poder divino de dotar de vida, encuentra equivalentes en las diferentes culturas, como sucede con Wieland en el ámbito nórdico.³⁹ Estas sugerencias provenientes del mundo clásico penetran en el medieval. Así, se decía de Alberto Magno que “*bajo una conjunción favorable de los planetas moldeó una estatua de metal dotada de palabra que, como ídolo pagano, fue luego destruido por un monje.*”⁴⁰ Desde antiguo, multitud de historias nos han transmitido la proximidad entre percibir algo como semejante a real y, acto seguido, creerlo dotado de movimiento, hasta el punto de que es un lugar común en los halagos hacia la verosimilitud y la vivacidad de lo representado en la obra de los artistas, como evidencian los expresados hacia la vaca de Mirón o las ovejas de Giotto.

La aspiración a que el arte cobre vida se produce en paralelo al fenómeno de que las estatuas de figuras sagradas posean articulaciones para incorporarles un movimiento que sugiera vida y por tanto, la presencia real de aquellos a los que representan. Así, entre los siglos XIV y XVI se hizo relativamente común la construcción de crucifijos articulados, dotados de brazos y cabezas móviles para hacerlos capaces de gestos y giros durante representaciones en las que, para mayor confusión, aparecían junto a personajes de carne y hueso.⁴¹ Conseguida esa incorporación de la figura esculpida a la vida real, la pintura perseguirá propósitos similares.

Que una figura sagrada emerja del cuadro es instrumento para mostrar realidad de la misma, cercanía a los fieles, y sugerencia- o sugestión- de sonido, hablando al espectador colocado ante la imagen. Así en una de las escenas representadas en los *Milagros de Nuestra Señora*, manuscrito francés del siglo XV, conservado en Oxford y París, la Virgen “escapa” de un retablo, y asoma de la parte de atrás de éste para dirigirse a los cristianos de Toledo; en otra, el Niño Jesús, en el regazo de María “saca” la mano del cuadro donde está representado, para recoger una manzana que le ofrece un muchacho externo al cuadro, y, por tanto, “real”. Otra más muestra a un pintor terminando la figura de un demonio, dentro de un fresco en la pared, momento que éste, dotado ya de vida, aprovecha para tirar del andamio a su “creador”.⁴² De modo semejante ocurre en las representaciones de los siglos XIV al XVI de la Misa Mística de San Gregorio, donde Cristo mismo, salido del cuadro, se ha colocado en el altar ante el cual reza el santo arrodillado.

Esta aspiración de movimiento, vida y realidad, que excede las limitaciones del cuadro, está presente en el *Políptico de Gante*, de Jan Van Eyck (II.413), cuyos cinco paneles inferiores de la parte central desbordan sus confines no tanto hacia adelante- el mundo real-, como hacia los lados- los otros cuadros del retablo-. Así, el conjunto formado por el panel central, que contiene los diferentes grupos de santos que se dirigen a adorar al Cordero Místico (los doce Apóstoles y los doce profetas, ante una muchedumbre de eclesiásticos, santos y confesores, junto a figuras del mundo pagano, como Virgilio, figuras del *Antiguo Testamento* y, más atrás, grupos de mártires y vírgenes), al que se añaden, por la derecha, los que contienen los

³⁸ Cfr. Freedberg. D, *op. cit*, p. 332.

³⁹ Cfr. Kris, E/ Kurz, O, *op. cit* , p.81.

⁴⁰ *Ibid*, p.76

⁴¹ Cfr. Freedberg. D, *op. cit*, p. 326.

⁴² Cfr. *Ibid*, p.336.





413. Jan Van Eyck *Políptico de Gante*. Tablas inferiores. Gante, San Bavón.

ermitaños y los peregrinos y, por la izquierda, el de los caballeros y la copia de los jueces justos, constituye, bien mirado, una unidad compartimentada (caso infrecuente, obligado aquí por la naturaleza misma del políptico, y que se ve reforzado por la continuidad proporcionada por el paisaje). Pero es también una escena que se resiste a verse limitada dentro de sus confines y se desborda, necesitando de un nuevo marco, expansión que no descansa hasta completar las cinco tablas. Esta segunda lectura proporciona a la escena un fuerte dinamismo, que compensa su carácter contemplativo y extático.

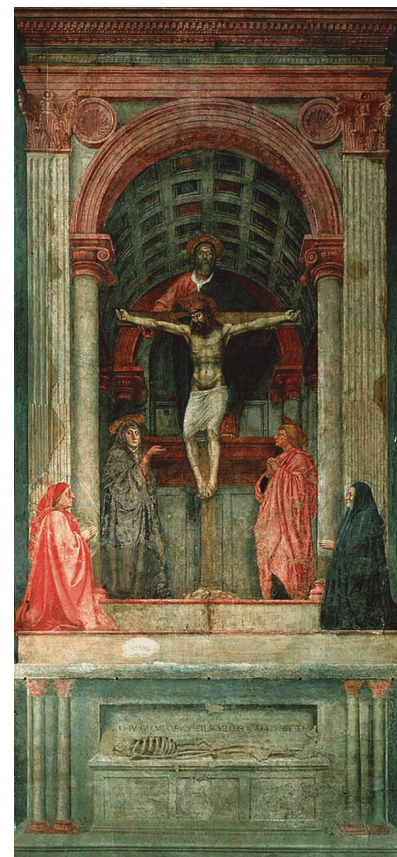
Incluso nos atreveríamos a señalar que esa separación, momentánea cesura que no impide la continuidad en la contemplación del conjunto, es algo así como una peculiar traducción visual del extremadamente peculiar uso que hace San Juan en el Apocalipsis de las conjunciones copulativas:

*“Vé una gran muchedumbre, que ninguno podía contar, de todas las gentes y tribus y pueblos y lenguas, que estaban ante el trono y delante del Cordero, cubiertos de vestiduras blancas y palmas en sus manos...”*⁴³

Aquí, la reiterada sucesión de la conjunción “y” consigue una cadencia acumulativa que busca un efecto expansivo y aplastante, similar a la impresión de plenitud universal perseguida por la serie de tablas en las que aparece la escena dividida.

Pero ese carácter expansivo del contenido del retablo no se limita a desdibujar los bordes entre las tablas. El 4 de abril de 1458, veintiséis años después de terminado el Políptico de Gante, con ocasión de la entrada en la ciudad de Felipe el Bueno de Borgoña, protector de Jan Van Eyck, se representó, tal como narra un detallado informe contemporáneo,⁴⁴ un cuadro viviente del Políptico, de modo que el contenido del cuadro cobró vida representado con figuras reales y tridimensionales.

Si la naturaleza desbordante manifestada por el retablo de Van Eyck es hacia los lados, la dirección normal, que busca desdibujar la



414. Masaccio. *La Trinidad*. 1425-7. Florencia, Santa María Novella.

⁴³ Apocalipsis, VII, 9.

⁴⁴ J. de Baets, *Wetenschappelijke tijdingen*, 1958, cit por G. Faggini, *Van Eyck*, p. 90.





frontera entre lo pintado y lo real, será “hacia adelante” o “hacia fuera”. En *La Trinidad* (entre 1425 y 1427. Florencia, Santa María Novella, **II.414**), realizada probablemente con ayuda de Brunelleschi, Masaccio se sirve de las posibilidades del recurso recientemente sistematizado de la perspectiva matemática con sorprendentes intensidad, precocidad y maestría, para convertir lo pintado en prolongación de la realidad, de modo que, paralelamente, escape del muro. El uso coherente de un punto de vista bajo, similar al del fiel-espectador en la iglesia, unido a la simetría de la arquitectura, secundada por las figuras, proporciona al conjunto un aire imponente, en el que la imagen se ha dispuesto en profundidad por medio de cuatro planos o niveles a partir del muro: paralelo al Plano del Cuadro, el del fondo de la “capilla”; ante él, Dios Padre; unido con Él por la paloma del Espíritu, Cristo en la Cruz, en el nivel inmediatamente más próximo; finalmente, los intercesores María y San Juan, en el intradós del primer arco. Éste “coincide” con el plano del muro. Y, ante él, fuera del cuadro, como ajenos que son al universo sagrado, que ocurre tras “lo pintado”, es decir, tras el arco, los Lenzi, donantes del encargo, cuyo mundo es el más acá, como el de los espectadores. La grandiosidad del conjunto, su carácter imponente reforzado por la simetría, la barrera del arco, y el punto de vista bajo, los convierte en un nuevo Adán y una nueva Eva y, personificando a todos los mortales, dota a la escena de una entidad cósmica. Se encarga de recalcar la condición mortal, más acá del arco, el contenido del rótulo que figura sobre el esqueleto ubicado bajo ellos: “*Yo fui antaño lo que sois vosotros; y lo que soy ahora lo seréis mañana*”.

Para conseguir este efecto de irrupción de lo pintado al mundo real resulta útil- y prácticamente necesaria- la presencia de una zona, frecuentemente un arco, como en el caso anterior, o un marco, donde el mundo pintado y el real coincidan, de manera que en esa zona de intersección puedan intercambiar características. Es temprana muestra de ello la *Virgen del Zodiaco*



415. Cosme Tura. *Virgen del Zodiaco*. 1460. Venecia, Galería de la Academia.

(1460 aprox. Venecia, Galería de la Academia, **II.415**), de Cosme Tura, cuadro producto de un encargo para la devoción privada, donde se entremezclan con naturalidad elementos cristianos- los racimos de uvas, símbolos de la Pasión- y astrológicos- diversos signos zodiacales con tonos dorados sobre el fondo-, en el que una Virgen cercana desborda con su cabeza el marco pintado en el cuadro, como asomándose, y adelanta solícita al Niño, con gesto de enseñárselo al comitente. Al hacerlo, su manga izquierda sobresale nuevamente del marco ficticio y, como consecuencia del gesto, también parte de la túnica cuelga sobre la zona inferior del marco, tapando parcialmente la piadosa inscripción. El resultado es que el Niño, cuyo pie se apoya, como un gesto reflejo, sobre el marco pintado, se adelanta hacia “fuera del cuadro”.

Luca Signorelli posee una aguda percepción de la ambigüedad que puede suponer la frontera entre lo que está dentro de la superficie pictórica y lo que está fuera de ella, en el mundo del espectador, y es capaz de sacarle un partido inusual, tal como nos mostrarán dos ejemplos. En el impresionante fresco con el que representa el *Apocalipsis* (1500-1502. Orvieto, Catedral, Capilla de San Brizio, **II.416a**), la parte inferior, a ambos lados del arco de la puerta de entrada de la capilla, muestra ingeniosamente una gran indefinición entre el mundo de las figuras que “decoran” el plano vertical de la pared y una repisa “horizontal”, igualmente pintada, ocupada por figuras que “se salen” de esa ficción pintada. Así, desde esta repisa, en el lado derecho del arco, algunos personajes, que “quieren”





416 a y b. L. Signorelli. *Apocalipsis*. 1500-2.
Orvieto, Catedral, Capilla de San Brizio.

un conocido pasaje de la Apología de Marsilio Ficino aparecida en 1498, identificar al Anticristo con Savonarola.⁴⁵ El fraile ferrarense, que ese año había sido ejecutado, ahorcado y quemado en la hoguera, era enemigo de los Médicis, protectores del pintor, que se sentía un perseguido político del gobierno democrático florentino. De este modo, tiene algo de victoriosa venganza que, ante la escena que le muestra visualmente vilipendiado, identificado con aquel del que Cristo había anunciado: “*Porque van a venir muchos usando mi título diciendo: “El Mesías soy yo” y extraviarán a mucha gente*”⁴⁶, con Satán susurrándole palabras y pensamientos, y rodeado por las devastadoras consecuencias de sus ideas y acciones perversas, el propio Signorelli aparezca, acompañado por un fraile al que la tradición identifica con Fra Angélico, en el extremo izquierdo de su composición, coronándola triunfalmente.

No es ninguna novedad que el pintor se incluya en una escena, y ocurrirá frecuentemente en la pintura posterior. Sin ir más lejos, pensemos en el autorretrato de Botticelli en la *Adoración de los Magos* de los Uffizi

pertenecer al mundo real de los espectadores interactúan con las figuras que “salen” del cuadro y les muestran los extraordinarios prodigios que se avecinan. Pero más llamativo es el juego en el lado izquierdo, donde, movidos por el pavor ante los primeros indicios del *Dies Irae*, bajo el cielo oscurecido en el que demonios alados bombardean desde el cielo, y poseídos por el deseo de escapar del terrible momento que se cierne sobre ellos, algunos personajes “abandonan” la superficie pintada en el plano vertical para, atropelladamente, irrumpir en un “suelo horizontal”, antesala de la realidad en la que vive el espectador. (II.416b)

Este recurso, por el cual el pintor consigue una excusa para la representación de logrados escorzos- de los que, junto con no pocos logros del conjunto, tomará buena nota Miguel Ángel para su fresco del frontal de la Sixtina-, le sirve ante todo de cara a la consecución de un efecto dramático que está a mitad de camino de un propósito de gran espectáculo - adelantándose al asombro del público moderno ante el objeto, filmado con la tecnología en tres dimensiones, que se sale de la pantalla cinematográfica y parece dirigirse directo a él, cómodamente sentado en su butaca-, y la intención admonitoria catequética, que busca identificar al fiel con esos personajes y, así, hacerle recapacitar para que, como las vírgenes diligentes del Evangelio, esté atento, “porque desconocéis el día y la hora”.

Cercano a este efecto, pero distinto, es el mostrado en el que quizás sea el punto culminante del ciclo, el imponente fresco de *El Anticristo* (II.417a). Chastel y Salmi han propuesto poner en relación la representación de la contrafigura de Cristo con acontecimientos contemporáneos a Signorelli, señalando que podría haber sido la intención de éste, siguiendo la línea de

⁴⁵ Cfr. Paolucci, Antonio, *Luca Signorelli*, Scala/ Riverside. Florencia, 1992, p.44.

⁴⁶ Mateo, 24, 5.





(1475). Pero lo peculiar aquí es que lo hace justo ante la columna que delimita la escena y, por tanto, “fuera del cuadro”. Está, pues, delante de la representación de sus personajes forcejeantes, pero no junto a ellos, sino en otro plano, en otro nivel de realidad, indiferente y ajeno al acontecimiento con el que trata de epatar al fiel, como un cazador ante su presa abatida o, como señala Scarpellini, como un director de teatro que, halagado por los aplausos cosechados con el estreno de su espectáculo, se asomara al escenario para recoger el merecido aplauso.⁴⁷ (II.417b)



Todavía mayor complejidad “escenográfica” presenta la *Oración en el huerto con santo Domingo, san Marcos, san Luis de Tolosa y san Francisco* (1510. Venecia, Galería de la Academia, II.418), de Marco Basaiti, lienzo en el que los cuatro santos del primer término, eco de los discípulos y que, como ellos, forman la base de sendas pirámides en cuya cúspide está el Cristo orante, tienen una ambigua relación con la escena evangélica ante la cual se encuentran, con suma ambigüedad espacial. Las figuras del primer término comparten con ella la perspectiva y la iluminación, de manera que el arco pintado puede leerse como ventana o puerta, tras la cual se produce el suceso del Jueves Santo. Pero, simultáneamente, otros detalles sugieren que el arco es un marco dentro del cual se muestra una escena pintada: el arco de la derecha no arroja sombra, en tanto que sí lo hacen los dos santos que hay ante él. Asimismo, el salto desde el suelo enlosado al terreno pedregoso donde están los apóstoles es repentino y vagamente paralelo, como el arco-marco, al Plano del Cuadro. E incluso, finalmente, el celo de los santos votivos, que permanecen vigilantes junto al Cristo arrodillado, deja en mal lugar a los apóstoles durmientes, si es que unos y otros comparten un mismo espacio continuo. Así, el resultado es una equívoca inmediatez, ambigüedad recalcada conscientemente por el efecto óptico de continuidad entre la lámpara colgada del techo, “más acá del espacio pintado”, cuya punta se confunde con el tronco serpenteante que enmarca, nuevamente, la figura de Cristo dentro del paisaje. Por último, dado el tamaño y la importancia de la escena “pintada”, ésta absorbe para sí ante el espectador la condición exclusiva de “pintura”, colocando, de este modo, a los cuatro santos que están “ante el cuadro” en una extraña tierra de nadie, ni pintados ni reales, condición especialmente adecuada para intermediar entre los devotos y el mundo celestial, al compartir, en su situación fronteriza, realidad humana y naturaleza pictórica.



417 a y b. L. Signorelli. *El Anticristo*. 1500-2. Orvieto, Catedral, Capilla de San Brizio.

A un propósito cercano parece responder otro cuadro vecino del anterior en la Galería de la Academia de Venecia, *La incredulidad de santo Tomás y san Magno de Oderzo* (1504-1505, II.419), de Giambattista Cima da Conegliano, lienzo que presenta una estructura similar, pero con una apuesta aumentada:

⁴⁷ Scarpellini, P. *Luca Signorelli*, Milán, 1964, cit por Paolucci, A. *op. cit.*, p.46.





418. M. Basaiti, *Oración en el huerto con santo Domingo, san Marcos, san Luis de Tolosa y san Francisco*. 1510. Venecia, Galería de la Academia.



419. G. Cima da Conegliano, *La incredulidad de santo Tomás y san Magno de Oderzo*. 1504-5. Venecia, Galería de la Academia.

aquí el arco-marco encuadra sólo un paisaje, del que parecen haber escapado las figuras, adoptando una corporeidad similar a la de los espectadores, a los que hacen compañía. De este modo, resulta innecesario que actúen como Tomás el incrédulo, ya que comprueban vicariamente por medio de éste, y “a su lado”, la realidad de la presencia física del Cristo “escapado del cuadro” que tienen ante sus ojos.

En paralelo a esta pretensión de que las figuras sagradas tomen vida y escapen del cuadro, haciéndose presentes en el universo de los fieles, similar propósito resultará pertinente en el mundo del retrato, que, a fin de cuentas persigue posibilitar la convocatoria desde la posteridad, al menos en efigie, del personaje pintado. Nuevamente, esta confusión entre lo pintado y el objeto real, conseguida por la extraordinaria pericia del artista, nos hace retrotraernos a las célebres disputas pictóricas entre Zeuxis y Parrasio. Asimismo, Plutarco cita el supuesto caso de Cassandrus, general de Alejandro, temeroso ante un retrato de éste, al que toma por su modelo real.⁴⁸ Esta circunstancia, recogida por Alberti, por la que se toma a lo pintado por real, como consecuencia del extraordinario verismo de aquél, se convirtió en un lugar común de la alabanza a los grandes retratos del Renacimiento y del Barroco, especialmente a los que tenían por protagonistas a gobernantes, como ocurrió con un retrato de Carlos V hecho por Tiziano. Igualmente, en *El pintor de su deshonra* (1650), Calderón relata un caso similar, quizás teniendo en mente retratos como el de *Felipe IV de Fraga*, donde Velázquez pintó al rey a tamaño natural.⁴⁹

El efecto sorprendente e inquietante, implícito a que el personaje protagonista de un cuadro interrelacione con su marco de manera que parezca estar a punto de superarlo, escapando de los límites planos del mundo pintado, resulta evidenciado en la identidad que se añadió a la desconocida protagonista

⁴⁸ Plutarco, *Vidas paralelas*. Francis Wrangham, Ed. 1809, Tomo IV, p. 310.

⁴⁹ Stoichita, V, *Otras Meninas*, p.194.





del cuadro de Hans Memling conocido como “*Sibila Sambetha*” (1480. Brujas, Hans Memlingmuseum, **II.420**). En esta tabla, único retrato femenino independiente conservado de este autor, la retratada se asoma a un marco que es real, y el extremo de sus dedos está pintado en él, saliendo del plano e invadiendo el espacio exterior, con lo que la frontera entre lo pintado y lo real se ha disuelto, o, al menos, se ha relativizado. Para reforzar esta indefinición, posteriormente, en el siglo XVI, se añadió la cartela pintada en el marco con una larga filacteria que gira en torno a su identificación como Sibila Pérsica.⁵⁰ Quizás la razón de ese añadido, que De Vos atribuye a Pieter Claeissens el Joven,⁵¹ provenga de la intriga que producía en los espectadores un retrato cuyas manos abandonaban el mundo pintado y se adentraban más allá, circunstancia que les moviera a ver en esa capacidad de pasar por encima de las fronteras espaciales un símbolo del don profético, que pasa sobre las fronteras del tiempo.



420. H. Memling “*Sibila Sambetha*”
1480. Brujas, Hans Memlingmuseum.

En el fluido trasvase de innovaciones desde Flandes a Italia, el modelo de Memling habría sido seguido, entre otros, por Francesco del Cossa, cuyo *Retrato de un hombre con un anillo* (Madrid, Museo Thyssen- Bornemisza, **II.421**), muestra una intención aún más acusada de que parte de la figura “abandone” el cuadro. Para este efecto, la mano que sostiene el anillo, (cuyo acusado contraste tonal, unido a la sombra que proyecta sobre el parapeto, refuerza la sensación volumétrica), se beneficia paradójicamente de la linealidad de la cara, comparativamente mucho más plana, lo que redundaba en que, mientras el conjunto del cuadro se pliega al plano, la mano se adelanta decididamente.

Pero ese efecto de naturalidad en el retrato, cómplice de que la figura pintada “escape” de él, puede ser buscado sin la ayuda de un arco que sirva de frontera. Según relata Palomino, Velázquez encarga a su esclavo *Juan de Pareja*, al que ha pintado para “hacer mano” antes de iniciar la efigie de Inocencio X, que transporte por las calles de Roma el cuadro donde él mismo aparece retratado, para enseñárselo a algunos entendidos con el fin de que den su opinión. Especula Stoichita con que al conceptista Velázquez no se le puede haber escapado lo peculiar de que Pareja (el esclavo y pintor negro) transportase a su pareja (el extraordinario retrato que dejó boquiabiertos a quienes lo contemplaron), creando la confusión de cuál era el cuadro y cuál el real, dado que el propio cuadro parecía haber salido de sí mismo, haciéndose real, o la realidad semejaba haber penetrado en el cuadro, convirtiéndose mágicamente en pintura.⁵²



421.F. del Cossa. *Retrato de un hombre con un anillo*. Madrid, Thyssen.

⁵⁰ Vid. Faggin, G.T. *Memling*, p.89.

⁵¹ Borchert, T.-H, *op. cit*, p.167.

⁵² Stoichita, V. *Cómo saborear un cuadro*, p.165.





a la que ya más arriba nos referíamos, del donante “*in abisso*”, por la que el mundo pintado en el cuadro desborda sus confines no hacia los lados o hacia delante, como en los casos anteriores, sino por abajo. En principio, habría servido para algo así como la culminación, con la introducción del comitente mismo en la escena, de los propósitos de la imagen religiosa que ya Santo Tomás de Aquino había resumido en los comentarios al tercer libro de los *Sententiarum libri quatur* de Pedro Lombardo: la instrucción de analfabetos, la perduración en nuestra memoria del misterio de la Encarnación y los ejemplos de los santos, y el mayor estímulo que para nuestras emociones suponen las cosas vistas frente a las oídas.⁵³

Por medio de este recurso, un personaje se interpone entrando desde abajo, entre la escena que contempla el espectador y éste último, yendo a parar a una peculiar “tierra de nadie”, que no es ya el cuadro ni pertenece todavía al mundo real. Encontramos esta súbita aparición de un personaje desde el exterior del cuadro a la parte inferior del mismo en dos frescos realizados por Ghirlandaio entre 1475 y 1479 en Santa Trinitá de Florencia. En el primero de ellos, el *Milagro del niño resucitado*, la cabeza y los hombros de una mujer, cuyo cuerpo se hurta drásticamente al espectador, se recortan contra el parapeto horizontal donde el niño se incorpora tras ser resucitado por San Francisco. Pero más descarado y sorprendente es el uso que hace en la *Aprobación de la regla franciscana por el papa Honorio III* (II.422), en la que, junto Francesco Sassetti y su hijo Teodoro, comitentes del encargo, Aby Warburg ha identificado a Lorenzo el Magnífico y Antonio Pucci, hacia los que se dirigen, accediendo a través de una escalera desde un piso inferior, Angelo Poliziano y sus perceptuados, los hijos mayores de Lorenzo, Piero y Giovanni, y Giulio, huérfano de Giuliano, y, tras ellos, en un encuadre inaudito, apenas la cabeza de Matteo Franco y casi ni eso de Luigi Pulci, enemigo declarado de éste.

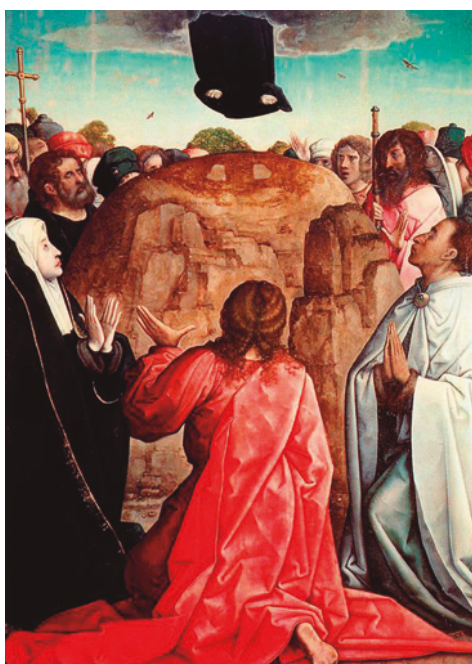


422. Ghirlandaio. *Aprobación de la regla franciscana por el papa Honorio III*. 1475 -9. Florencia, Santa Trinitá.

Encuentra esta práctica de figuras que, faltándoles la parte inferior de su cuerpo, acceden (¿desde dónde?) al lugar privilegiado del cuadro, su contraejemplo en los personajes repentinamente desaparecidos del cuadro para, tras un corte inesperado, ir a parar a otra parte, real o pintada. Así sucede en la *Ascensión*, de Juan de Borgoña (1510, Museo del Prado, II.423), que muestra a los discípulos y la Virgen contemplando el prodigio de la desaparición de la parte superior del cuerpo resucitado de Cristo, previamente absorbido por una nube, para así recoger, dentro del reducido espacio del cuadro, tanto la tierra, habitada por los espectadores mortales, como el Cielo, al que está accediendo Jesús. La evidencia de que este hecho está en curso se produce por la presencia de esos pies autónomos, sin cuerpo al que rematar, de modo que, al

⁵³ Tomás de Aquino, *Communtum in libri III*, dist. 9, art. 2, qu.2, cit. por Freedberg, D. op. cit, p. 197.





423. J. de Borgoña. *Ascensión*. 1510.
Madrid, Museo del Prado.

424. Rosso Fiorentino, *Asunción*. 1517.
Florencia, Santísima Annunziata.



faltar la parte superior de éste -y especialmente la cabeza-, la percepción de amputación y pérdida es incomparablemente mayor que cuando es la parte inferior del cuerpo la desaparecida. Justamente este vacío es el que quiere evidenciar el pintor, al tiempo que se apresura a consolar y tranquilizar al fiel, mostrando de manera doble la permanencia del Evangelio en la Tierra: sobre la montaña desde la que asciende, marcada en el suelo, está la huella de sus pies, como huella y testimonio vivos de su presencia es la Iglesia congregada en torno a Él.

El desbordamiento del confín de la imagen que es el marco puede darse sin querer convertir en real a toda la escena, sirviéndose el pintor de la presencia de un elemento que contradice sutilmente la lógica del conjunto pintado, dócilmente sujeto al plano, para incorporar un elemento desconcertante, reflexivo o simplemente lúdico. Así, en el borde inferior, casi en el centro, de *La Asunción de la Virgen* (1517. Florencia, Santísima Annunziata), de Rosso Fiorentino, la túnica de un apóstol sobrepasa el formato del cuadro e “invade” el terreno del marco. Al respecto de este elemento, por el que el pintor pone en evidencia la contradicción a la que aboca el plano donde se extiende la ficción pintada de un mundo dotado de profundidad espacial, Daniel Arasse indica que

“este exceso y esta desviación constituyen una práctica de la pintura que, como ha señalado Samuel Freedberg, parece perseguir no tanto la representación de un objeto como la demostración del artificio del arte, la puesta en escena del arte”.⁵⁴

Otro ejemplo, aún más extraordinario, de esta comprensión de la naturaleza contradictoria y engañosa sobre la que descansa la pintura lo encontramos en *El Amor en la fuente en un cuadro* (1610-15. Milán, colección privada, **II.425**), de Cecco del Caravaggio. En principio, la escena contada por el cuadro casi coincide con el formato de éste, pero se da algo cercano a un desplazamiento de lo pintado sobre la superficie en la que

debería aparecer. De este modo, en la parte superior y en la derecha se muestran dos franjas de pintura que representan la pared donde se apoya el cuadro pintado en el cuadro, con la sombra de éste proyectada sobre la pared en el lateral derecho. Para realzar la diferencia, exigua pero importante, entre el formato del cuadro “pintado” y el real, se ha tapado el borde superior derecho del primero con una tela, sin la cual el espectador quizás no llegara a percibir el juego, y que hace recordar el desafío clásico entre Zeuxis y Parrasio, pero de modo contradictorio: la eficacia del engaño se amortigua al percibir el espectador el borde pintado alrededor de la tela, que muestra un espacio bruscamente interrumpido al llegarse al borde del formato del cuadro, lo que avisa a aquél de que está ante un engaño dentro de otro.

⁵⁴ Arasse, D, *op. cit*, p.280.





425. Cecco del Caravaggio. *El Amor en la fuente en un cuadro* 1610-15. Milán, colección privada.

remitir al objeto real, reflexiona sobre la puesta en escena implícita a su realización.⁵⁵ Pero más llamativo es un último elemento, que permite ver hasta qué punto era el autor consciente de su juego: en el borde inferior derecho del cuadro “pintado”, una de las flechas de Cupido desborda el cuadro contenido y desemboca en el continente, participando así de las dos realidades, la pintada en el primer cuadro y la del segundo, pintada en éste. ¿Se sale realmente la flecha del cuadro por el que Longhi, al descubrirlo lo denominó “*Narciso en la fuente*”,⁵⁶ o es simplemente una flecha colocada ante el cuadro pintado, y por tanto pertenece exclusivamente a la realidad en la que se encuentra también el lienzo pintado y la tela que tapa uno de sus bordes?.

Igualmente, una parte de un cuadro puede salir proyectada de él a partir de su relación con marcos internos o del uso particular de la luz. De ambas cosas da idea *Las Siete obras de Misericordia* (1607. Pio Monte della Misericordia, Nápoles, **II.300**), obra del otro y más famoso Caravaggio, Michelangelo Merisi. El pintor recurre aquí, para representar el tema de la Caridad, en el lado derecho del cuadro, a la figura de Cimón, quien, para ser alimentado por el pecho de su hija, se asoma por un hueco oscuro, oblicuo al plano del cuadro. Este hueco es como un cuadro en el cuadro, del que su cabeza emergiera en un esfuerzo de realidad, para abandonar esa condición de pintura dentro de la pintura, del mismo modo que los ángeles de la parte superior, que ven multiplicada su condición de “reales” por la sombra que proyectan,⁵⁷ parecen querer salirse del cuadro y acceder a nuestra “realidad”.

Cuestión distinta será que la historia narrada por un cuadro incluya de por sí la necesidad de explicar que figuras integradas en un cuadro inserto dentro de otro se hayan salido de él y acompañen a los espectadores, pintados, que lo contemplan. Tal ocurre con frecuencia en el siglo XVII, en obras que representan un crucifijo donde Cristo desclava Su brazo para abrazar a un santo en éxtasis, sea *Santa Ludgarda* en el lienzo de Gaspar de Crayer (1653, Amberes, Zwartzusters), *San Francisco*, pintado por Murillo (1668, Sevilla Museo Provincial), o *San Bernardo* en el cuadro de Ribalta (1620-5) del Museo del Prado, escena que el pintor tomó de la

⁵⁵ *Ibid*, p. 204.

⁵⁶ *Ibid*, p. 205.

⁵⁷ Vd. Stoichita, V, *Cómo saborear un cuadro*, p.116.





426. F. Camillo. *San Juan Evangelista y la Virgen coronan a San Juan de Dios*. 1650, Durham, Barnard Castle.

biografía del santo escrita por el padre Rivadenyra.⁵⁸ Se da en ellos un extraño hermanamiento entre la escultura y la pintura: la figura esculpida, incluida en el cuadro, parece sentirse agradecida y abraza a la figura pintada.

A una línea similar, pero en este caso menos “ecuménica” entre las artes, pertenece *San Juan Evangelista y la Virgen coronan a San Juan de Dios*, de Francisco Camillo (1650, Barnard Castle (Durham) The Bowes Museum, **II.426**), que ilustra una visión de las varias que tuvo Juan de Dios relacionadas con imágenes pintadas, ocurrida en la iglesia de Nuestra Señora en Granada. Oraba un día el santo ante un cuadro que representaba el Calvario, con Cristo crucificado en el centro, y la Virgen y san Juan a ambos lados, cuando le pareció ver descender del cuadro a estos últimos. La Virgen se acercó entonces al santo en éxtasis y le puso en su cabeza una corona de espinas, para así satisfacer su petición de acompañar a Cristo en sus sufrimientos.⁵⁹



5. Efectos especiales: cuadros que son otra cosa.

Ciertamente, la pintura que se quiere naturalista o verista siempre trata de esconder su realidad física para disfrazarse de algo, de modo que continuamente la pintura figurativa aspira a ser otra cosa, aquello a lo que representa. Y en ese afán de disfraz o de apariencia, su primera regla ha de ser precisamente evitar parecer lo que realmente es: tela, o tabla, pintadas. Pero justamente por eso, uno de los mayores desafíos que puede proponerse la pintura es tematizar su propio soporte, de manera que, a partir de una primera negación del mismo, y una vez que lo ha transformado en pintura, esa pintura desee mostrar, ya convertida en artificio, la materia que es su soporte real.

Este particular efecto se hace presente cada vez que las figuras aparecen en espacios retaceados y contra fondos neutros que simulan ser telas, incluso cuando el soporte no es tal, sino tabla. Veamos dos curiosos ejemplos de la parte central del Renacimiento. Dentro del *Políptico de la Misericordia*, de Piero della Francesca, el monumental manto que extiende María en la *Virgen de la Misericordia*, (1445-62. Borgo Sansepolcro, Museo Cívico, **II.427**), siguiendo el modelo iconográfico establecido por el escultor Bernardo Rosellino, y detrás de él, por el pintor Parri di Spinello,⁶⁰ ampara a todos los fieles que se acogen a su protección, conformando a ambos lados del



427. P. della francesca. *Virgen de la Misericordia*. 1445-62. Borgo Sansepolcro, Museo Cívico.

⁵⁸ Morales y Marín, J.L. *El Museo del Prado*, Lundwerg Editores. Madrid, 2004, p.90. Sobre este tema, vd. Freedberg, D, *op. cit.*, 334-8.

⁵⁹ Cfr. Stoichita, V, *El ojo místico*, p. 62.

⁶⁰ Bozal, V, *Piero della Francesca*, p. 56.





cuerpo de la imperial Virgen cuadros en el cuadro, donde las figuras acogidas dentro de los límites del manto se recortan ante la tela cruda. Valeriano Bozal ha indicado perspicazmente que, a diferencia de sus predecesores en la fórmula iconográfica, que disponen las figuras en un plano paralelo al del Cuadro a la altura de la Virgen, Piero ha colocado parte de las figuras arrodilladas de espaldas al espectador, ante María. Este hecho aumenta los efectos de verismo y profundidad y, al tiempo, colabora en la extraña sensación de que la tela, retirada del fondo dorado, - como si la tela del cuadro se desplazara, dejando en su lugar una nada dorada - avanza sobre las figuras para abrazarlas, en un gesto tanto de protección mariana como pictórica.

Una sensación cercana produce el peculiar cuadro de Luca Signorelli *Dos desnudos* (Cambridge, Fitzwilliam Museum, **Il.428**), en el que, ante un fondo acuático, probablemente tras un baño, un hombre está calzándose, mientras otro, de espaldas, parece enfundarse una camisa. Lo extraño, lo ambiguo del cuadro, es que, al mismo tiempo, dada la colocación de esta última figura, parece como si estuviera abriendo un hueco en el cuadro, convertido en una tela, retirándola para asomarse a averiguar qué hay tras ella. De este modo, de excusa para un estudio de desnudo masculino, el cuadro parece convertirse en reflexión irónica sobre la tarea del pintor como constructor de ilusiones visuales, que son puestas en evidencia recurriendo a otra ilusión: las figuras y el paisaje se convierten, por comparación, en imágenes pintadas sobre una superficie plana, relevadas en el afán ilusionista por la representación del hueco en la imagen.



428. L. Signorelli *Dos desnudos*.
Cambridge, Fitzwilliam Museum.

Una nueva relación extraña de las figuras pintadas con la tela, que aquí sí es soporte real de la pintura, aparece en *Susana y los viejos* (1609-10. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, **Il.429**), de P.P. Rubens. Frente a la ocultación y disimulo de “voyeurs” avergonzados que caracteriza en las versiones de Veronés o Tintoretto a los viejos espías de la desnudez de Susana en el baño, es excepcional la agresividad y el descaro con que los representa Rubens en su interpretación del tema. Han irrumpido en el espacio de la joven, y avanzan agresivamente hacia ella, quien hace un esfuerzo inútil por ocultarse bajo su traje blanco, que levanta con la mano derecha, mientras la izquierda tantea el hueco por el que vestirse. Su movimiento de retirada es insuficiente, frente al avance de los dos titanes que se abalanzan hacia ella. Uno de ellos sujeta la camisa para evitar que oculte a la joven, y, con su gesto de desvelamiento, unido al de Susana, que busca el efecto contrario, extiende la camisa alrededor de la cabeza de la muchacha como el fondo blanco de un cuadro, en medio del cual su torso aparece centrado, a modo de una última e inútil barrera que le separe de la agresión.



429. P.P. Rubens. *Susana y los viejos*. 1609-10. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.



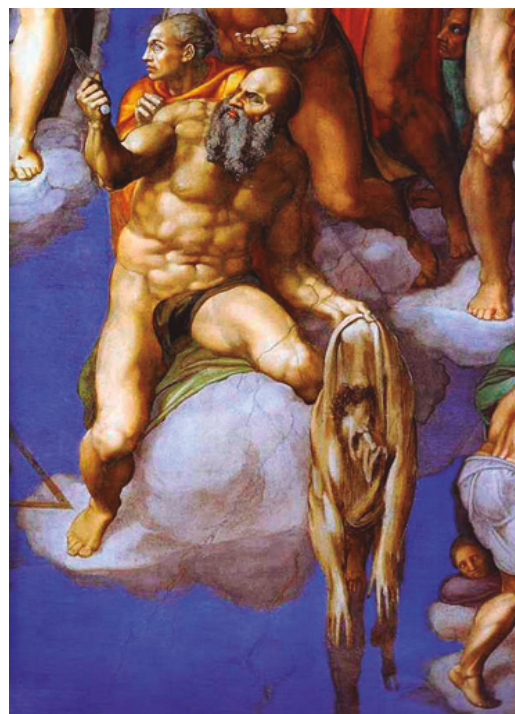


Al hacerlo, el tiempo se ha detenido. Doce años después, Gianlorenzo Bernini nos cuenta en su *Apolo y Dafne* otra historia de persecuciones varadas en el momento del contacto: inflamado por la pasión, Apolo ha alcanzado a la ninfa, quien, angustiada, es librada gracias a la intervención divina por medio del recurso de ser convertida en otra cosa. Transformada en laurel, escapa del afligido Apolo, quien, a partir de entonces perpetuará ese anhelo y esa pérdida con la conversión del laurel en uno de sus atributos. Bernini se encuentra aquí ante un reto imposible para un artista de otra época, pero deseado por las grandes figuras del arte barroco: habiendo superado la dificultad de convertir el duro mármol en blanda carne, ahora ha de transmutarla en madera, de modo que sea a la vez las tres cosas.

Algo semejante hace Rubens en su *Susana*, que comparte gesto con *Dafne*, y táctil carnalidad con un precedente escultórico de persecución y aprehensión, *El rapto de las sabinas*, de Juan de Bolonia (1581-83). Rodeándose de lienzo, Susana escapa al ser convertida en pintura, concretamente en un cuadro de Rubens, tan volumétrico y sensual que uno de sus admiradores, furiosos y despechados amantes del arte, trata de tocarlo y hacerlo suyo.

Un último ejemplo de la presencia de la tela como un vehículo extraño y particular para la creación de cuadros dentro del cuadro de naturaleza especial, lo constituye la tela enrollada. Así ocurre con el telón mostrado en el lado izquierdo del primer término de la *Alegoría de la Fe* (Nueva York, Metropolitan Museum of Art, **II.197**), de Vermeer, que sería un cuadro en el cuadro legible si estuviera, como suele ocurrir con los mapas en este pintor, extendido y mostrado frontalmente. Pero el hecho de que esté enrollado no anula su naturaleza de cuadro inserto, sino que, simplemente, al estar sólo parcialmente mostrado, sirve al pintor para limitar la información al lado que le interesa, sugiriendo en el espectador la continuidad de ésta en el resto de la cortina, que le es ocultada, y aumentando con ello el misterio del cuadro.

Pero el caso más extraordinario, único en la historia del arte, de tela enrollada (que no es tal), lo constituye el extraño objeto sujetado por la figura de San Bartolomé, en el lado derecho del arco humano dispuesto, expectante ante la decisión divina, en el *Juicio Final*, de Miguel Ángel (Capilla Sixtina), que da lugar a un sorprendente y trágico cuadro en el cuadro (**II.430**). Volviéndose hacia Cristo, el santo sujeta en su mano izquierda el cuchillo con el que se le martirizó, mientras en la derecha muestra el extraño trofeo de ese suplicio: su propia piel, completa e inerte, como la cápsula que envolvió a la crisálida de la que se desprende el insecto maduro. Se ha leído en la cabeza de ese envoltorio deshinchado los rasgos del propio Buonarroti, de modo que, de ser así, éste sería a la vez dramático autorretrato con el que el pintor se hace temerosamente presente en el día del Juicio, y firma, convencida y urgente, al aparecer en el centro de la composición, pero, en su desdibujamiento, también discreta y casi penitencial.



430. Miguel Ángel Buonarroti.
San Bartolomé, detalle de el *Juicio Final*.
Vaticano, Capilla Sixtina.





Si hasta aquí hemos visto casos en los que se juega con la similitud del cuadro y su soporte, en ocasiones el cuadro quiere ser el soporte mismo.

Emulando el modelo de un escudo, que se perdió pronto, pintado por Leonardo con el mismo tema, Caravaggio pinta, como encargo para sustituirlo en la colección de los Medicis, su *Cabeza de Medusa* (hacia 1598-99. Florencia, Galería degli Uffizi, **II.431**). El asunto remite a las *Metamorfosis*, de Ovidio⁶¹, que narra la victoria de Perseo sobre Medusa, una de las tres cabezas de la Gorgona, y la única mortal, tras evitar que ésta le petrificara con su mortífera mirada. Para decapitarla, el héroe se orientó por el reflejo de ésta en su escudo convexo. Así, pintada sobre un escudo, buscaba servir de amuleto contra los enemigos, emulando el ponzoñoso poder de la mirada del monstruo. Siguiendo a Louis Marin y Elizabeth Cropper, señala Sebastian Schütze que Caravaggio convierte su cuadro en



“un manifiesto de pintura mimética, que al mismo tiempo, da vida a sus protagonistas y los fija al lienzo. Esa paradoja fundamental de la representación pictórica obliga al artista a asumir un doble papel: dar vida, como Pígalión, y, al mismo tiempo, como la Medusa, petrificar para siempre su objeto”.⁶²

En este óleo sobre lienzo, adherido a un escudo de madera de álamo, Caravaggio busca algo inusual en las imágenes: alcanzar la condición de realidad completa, si bien con dos premisas: por un lado, un elemento esencial para ese logro descansa sobre la identidad del soporte del cuadro con el soporte real de aquello que se imita; de otro, lo imitado no es un objeto real, sino el reflejo real de ese objeto. Así, el cuadro entero es un espejo, que, a la vez,

431. Caravaggio. *Cabeza de Medusa*. Hacia 1598-99. Florencia, Galería degli Uffizi.

recoge la tradición de las “imágenes en el escudo” (*imago clipeata*), que se remonta a Homero. Finalmente, con la cabeza que producía horror convertida ella misma en un horror, una vez sorprendida por Perseo y seccionada, el pintor busca el completo inverso de lo que caracteriza la búsqueda encomendada al arte, esto es, la captación de la belleza, y tantea el camino de la fealdad, o, si se quiere, de la belleza de la fealdad. Ya había indicado Aristóteles en su *Poética* que

*“hay seres cuyo aspecto real nos molesta, pero nos gusta ver su imagen ejecutada con la mayor fidelidad posible, por ejemplo, figuras de los animales más repugnantes y de cadáveres.”*⁶³

Un caso especial lo constituye la *Verónica*, tela que más que un soporte posible para un cuadro, como en el apartado anterior, es el cuadro mismo, un cuadro producido de modo automático y que, como ocurría con los casos señalados en un apartado anterior, el autor nunca vio. A partir del siglo XII prolifera la veneración al Santo Rostro de Cristo recogido en la “*Verónica*” (*Vera Icon*, “verdadera imagen”), que se encontraba en Roma desde el siglo VIII. Ella es origen de la leyenda del episodio de la piadosa mujer Verónica (a la que da nombre), no recordada específicamente por los Evangelios ni en los Apócrifos, que

⁶¹ Ovidio Nason, P., *Metamorfosis*, CSIC, Tomo I, Libro IV, n.782-785, p.156.

⁶² Schütze, Sebastian, *Caravaggio. Obra Completa*. Taschen. Colonia, 2009, p.72.

⁶³ Aristóteles, *Poética*, Gredos. Trad. V. García Yebra. Madrid, 1974, cap IV, 1448b.





limpia el rostro de Cristo en la subida al Calvario y obtiene así la milagrosa imagen. Habiendo otras dos, una en la catedral de Laon y otra en la iglesia de San Silvestre en Génova, se supuso que la santa Verónica había doblado en tres partes la sábana, y ello explicaba que se hubiera grabado tres veces la Santa Faz. Tal como señala Jaime Ripollés,

*“Para Juan Escoto, la imagen de Dios es una Teofanía, para Alain de Lille un Speculum, y para San Buenaventura un Exemplum, pero el espinoso asunto de la encarnación de las imágenes religiosas sólo permanecerá en el pensamiento cristiano en tanto que Epifanía o aparición de Dios entre las cosas profanas.”*⁶⁴

La repercusión de este extraordinario “cuadro”, único por su naturaleza “no pintada” y por la personalidad del “retratado”, fue enorme. Indica, al respecto, Pedro Azara:

*“Todos los iconos bizantinos (y la pintura medieval, en general) siguieron las pautas compositivas aparecidas en el vera icon: rostros mostrados de frente, ligeramente esquematizados y aplanados, con los ojos bien abiertos (son los ojos de Cristo, que vuelve su mirada confiada hacia el Padre en los momentos finales), pintados con capas de color uniforme, bajo una luz muy general que ilumina y destaca por igual cada rasgo de la cara. (...) Desde entonces, todo retrato y, sobre todo, todo autorretrato se refiere, más o menos explícitamente al velo de la Verónica.”*⁶⁵

Esto resultó especialmente relevante frente a la ola iconoclasta que conllevaba la Reforma. De cara a afrontar las críticas protestantes relativas a la exactitud del parecido de las figuras que representaban a Cristo y la Virgen en los cuadros respecto a sus originales históricos reales, la Iglesia recurrió a imágenes a las que la tradición consideraba realizadas por San Lucas y, por tanto, “verdaderas”. Siempre se sostuvo la existencia de cuadros y pinturas realizadas con Cristo como modelo, considerándose con ello que tales imágenes eran fuente de referencia para todas las representaciones posteriores. Al respecto, señala S. Freedberg:

*“Es posible que el mejor modo de entender la naturaleza y complejidad del nexo entre la exactitud como categoría reflexiva (la exactitud de los espejos) y la verosimilitud constitutiva (es decir, una semejanza que se reproduce) lo proporcionen las imágenes de Cristo.”*⁶⁶

El problema radica en la necesidad de que la representación de la parte representable de Cristo, la concerniente a su naturaleza humana, no menoscabe la integridad de su parte irreductible a la representación, la naturaleza divina. En ese sentido, tanto la Verónica como la túnica de Edessa, identificada por muchos como la Síndone de Turín, proporcionaba a los pintores una referencia que podían considerar como una representación absolutamente auténtica de las facciones de Jesús.

Durero (cuyo autorretrato de Munich sería un ejemplo señero de lo indicado por Azara) representa esta misteriosa imagen en un grabado donde la cabeza de Cristo,



432. A.Durero. *Dos ángeles sosteniendo la Verónica.*
1513. Grabado.

⁶⁴ Ripollés Llauradó, Jaime. *Genealogías de arte contemporáneo*. Akal, Madrid, 2011, p. 236.

⁶⁵ Azara, P, *El ojo y la sombra*, p.71-72.

⁶⁶ Freedberg, D, *op. cit.*, p. 243.





433. Hans Memling, *Santa Verónica*. 1472?. Washington, National Gallery of Art.

estampada en el paño que muestran dos ángeles dolidos y flotantes, adquiere una presencia tan poderosa que más que una imagen sostenida por dos ángeles “reales”, parece una cabeza “real” de Cristo que se asomara por un hueco en un telón o tapiz donde estuvieran grabados dos ángeles. (II.432)

Algo de esta presencia, de mayor realidad que el mundo de su entorno, mantiene la efigie de Cristo en la lectura que hace del tema Hans Memling, que lo pinta mostrando al mismo tiempo al protagonista de la Pasión y la reacción compasiva que suscita. Así, su *Santa Verónica* (1472?. Washington, National Gallery of Art, II.433), sólo adquiere pleno sentido con su “pendant”, el *San Juan Bautista* de la Alte Pinakothek de Munich, con el que integra un díptico. Ubicado en la tabla de la izquierda, San Juan, con gesto simétrico al de la santa, señala, desde su cuadro hasta el vecino, el lienzo estampado que ésta le muestra. Pero a quien realmente mira el Jesús pintado en la tela (pintada en la tabla) es al espectador, lo que convierte la actitud de San Juan, que indica con su dedo el camino, en modelo y espejo en el que se mira el fiel.

De las varias versiones realizadas sobre el tema por El Greco, en la *Santa Verónica con el velo* (1577-78) de la Colección Caturia de Madrid (II.434), el cuadro entero resulta ocupado por el personaje de la mujer, cuya cabeza aparece centrada, pero girada, mirando hacia abajo, al centro del paño, mostrando con reverencia al espectador. A diferencia de la prolijidad de Memling, El Greco ha rodeado a ambos, mujer y tela, de un fondo negro, reforzando el carácter de acontecimiento, cercano a una aparición, de lo que vemos. Verónica ha extendido el lienzo frontalmente, haciéndolo coincidir con el Plano del Cuadro, dejando ver a su vez plenamente otra cabeza, no centrada en el cuadro, aunque sí en el “cuadro dentro del cuadro”. Esta cabeza, un Cristo que nos mira de frente, sí es ya el verdadero tema del cuadro, como reconoce el personaje de Verónica con su gesto de doble contenido, pues por una parte permite que el espectador lo vea, y por otra, trata de verlo ella misma. Por el primer acto se comporta como el pintor que



434. El Greco. *Santa Verónica con el velo*. 1577-78. Madrid, Colección Caturia.

muestra la obra, en tanto que la segunda parte del gesto la convierte en espejo del espectador que contempla la imagen. Y, paralelamente, el pintor se ha servido de esta disposición para conseguir que una figura pintada desvíe la atención del espectador, como quitándose importancia, hacia otra figura pintada (quizás deberíamos decir “más pintada todavía”, en un *lienzo- dentro- del- cuadro*), a la que convierte en el verdadero cuadro. Así, comparada con Verónica mostrando (como el pintor), o mirando (como el espectador), la presencia de Cristo es la que resulta realmente enaltecida.

El peligro que este refinado juego entraña para la figura que muestra tan generosamente a la otra se evidencia en una de las réplicas conservadas del tema. En la Colección Danielson, de Groton, Massachusetts, se encuentra un fragmento de una composición similar (1577-78), donde la figura de la Verónica, inicialmente presente, ha desaparecido recortada, detalle perceptible por las manos que sostienen los bordes de la tela (II.435). Sería así un peculiar ejemplo de cuadro- en- el-





435. El Greco. *Santa Verónica con el velo*.
1577-78. Groton, Colección Danielson.

cuadro elevado de categoría, y llevado al protagonismo absoluto por propietarios armados con tijeras (una moraleja para los juegos conceptuales demasiado sofisticados y para los cuadros contenedores demasiado humildes: si se hacen de menos respecto a la imagen que contienen, se arriesgan a que se les tome en serio). Finalmente, al pasar a segundo término la mujer que enseña (y, como hemos visto, a veces a mejor vida), relegada por la importancia de lo que muestra, el pintor se muestra como también secundario y pasajero, superado en longevidad y veracidad por su obra.



Tal como señala Victor I. Stoichita en *El Ojo Místico*, pocos temas resultarán tan adecuados para los intereses del universo pictórico del siglo XVII como éste de la Verónica, al confluir en él, en paralelo, las inquietudes místicas y las intenciones pictóricamente ilusionistas que le son tan queridas. Y esa adecuación para sus propósitos se traduce en un aumento del espacio que ocupa dentro del total de la obra. De este modo, si veíamos que, respecto a Memling, en El Greco había crecido la parte del cuadro ocupado por el paño con el rostro impreso, no es raro que Zurbarán, que trata el tema repetidas veces, haga que la tela entera del cuadro sea suplantada por la otra tela, la pintada, doblada con diferentes pliegues. Así ocurre en las dos versiones del tema conservadas en el Nationalmuseum de Estocolmo (II.436) y en el Museo Nacional de Escultura de Valladolid, dentro de las cuales se muestra monocromática, con color sanguina, y progresivamente evanescente, la efigie sufriente de Cristo. Frente al grabado de Durero, en el que la concreción, la presencia y la nitidez del Rostro es mayor que la de quienes lo muestran, como si fuera la transposición dibujada de una suerte de jerarquía metafísica del Ser, en Zurbarán prevalece el deseo verista de reflejar la deficiente impresión de la imagen en las telas objeto de veneración, siendo paradójicamente más impactante el resultado cuanto más inasible es la efigie, como si colocara al espectador- orante ante la pura contemplación, en la línea de la teología negativa de la Alta Edad Media en la que se abandonan los superlativos para las referencias a Dios y se camina progresivamente hacia un despojamiento como el de Angel Silesio, que, siguiendo a Escoto Eurígena o Dionisio Cartujano, escribe: “*Dios es una pura Nada, no le afecta ningún aquí y ahora; cuanto más tratas de apresarlo, tanto más se te escapa*”.⁶⁷ Así, en medio del trampantojo de la tela pintada, asistimos a la desaparición de la *vera icon*, imagen por excelencia, convertida en una *no-imagen*, que conduce a una *no-palabra*, haciendo finalmente justicia a la imposibilidad humana de representar el rostro y el Ser divinos. Así, tal como indica Nicolás Sánchez Dávila, “*lo ininteligible es la región donde el alma, por fin, respira*”.⁶⁸



436. F. Zurbarán. *Velo de la Verónica*.
Estocolmo, Nationalmuseum.

⁶⁷ *Cherubinischer Wandersmann*, I, 25. E, igualmente, el maestro Eckhart, para el que el alma sólo es plenamente feliz cuando “*se arroja en el desierto de la Divinidad, donde no hay modo ni imagen, cuando se pierde y se hunde en los desiertos*”. (*Predigten*, num 76). Citado por J. Huizinga, *El Otoño de la Edad Media*, p.314,316.

⁶⁸ Sánchez Dávila, N, *op. cit.*, p.304.





6. Diálogo de cuadros. Cuadros que remiten a otros colocados a su lado: *Pendant*. Trípticos organizados como una sola imagen.

Veámos en el cuadro de Memling sobre la Verónica que, pese a ser autónomo, una parte importante del efecto producido lo proporcionaba (antes de ser separados o, ahora, por medio del recuerdo fotográfico) el cuadro donde san Juan nos indicaba el retrato sobre el paño sostenido por la legendaria mujer. Y a lo largo de nuestro recorrido nos hemos encontrado con numerosos casos en los que ocurría algo semejante, de modo que el efecto buscado por el cuadro necesitaba de (o, al menos se completaba con) un cuadro junto al que formaba pareja, ya fuera como complemento especular, ya porque proporcionaba matices sutiles, de los que el pintor se servía para rematar su propósito.

De esta prolongación de un cuadro en otro, y de esta necesidad entre ambos se sigue que, en general, pueda indicarse una continuidad entre los agregados al cuadro insertos en él, de los que hemos tratado mayoritariamente hasta ahora, y los externos, pues en eso consistirían los “*pendants*”. Con este término francés se denomina a los cuadros que han sido concebidos emparejados por diversas razones, derivadas de la naturaleza del encargo o de la intención del pintor.

Que se relacione los cuadros-en-el-cuadro con los cuadros-fuera-del-cuadro emparejados, si se nos permite este forzado paralelismo, puede proporcionar alguna luz para entender la laxa relación que unifica la diversidad de artificios a los que dedicamos este trabajo. Pero, previamente, se hace necesario indicar algunas diferencias entre unos y otros.

Por una parte los *pendants*, obviamente, no son un sólo cuadro, sino dos, con soportes distintos y capaces de funcionar con perfecta autonomía, como lo demuestra la facilidad con la que son separados en el desarrollo de su existencia. Por ello, pueden ser vistos independientemente uno del otro, mientras que, lógicamente, el cuadro inserto siempre se encontrará (a menos que se le “independice”, cortándolo, tentación que hemos visto cumplida en algún caso) formando parte de la superficie de la obra a la que pertenece. De este modo, aunque también puede ser visto por separado, sólo lo será como consecuencia de un esfuerzo especial por parte del espectador, con un propósito no muy distinto a la contemplación de cualquier otro detalle.

Asimismo, los cuadros que forman pareja gozan individualmente de una autonomía de sentido, que puede tener diferentes grados, pero que será siempre suficiente. La existencia de bordes propios, y la tradición en su elaboración, e incluso de su venta, imponen al pintor un límite a la hora de hacer descansar parte del sentido de uno de los cuadros, o de los dos simultáneamente, en el otro. De hecho, con frecuencia ocurre lo contrario, y la naturaleza de *pendants* de dos cuadros puede ser ambigua o casi irrelevante, o bien ser esencial para el pleno sentido de ambas obras, pero pasar desapercibida incluso para los especialistas. Finalmente, y como consecuencia de las dos circunstancias anteriores, mientras que la aportación de significado asociada a la presencia del cuadro inserto es inseparable de su contribución al *tout-ensemble*, siendo necesario su pleno encaje en el todo que es el cuadro, con una naturalidad tal que no sólo encuentre acomodo, sino que responda a una necesidad compositiva del mismo, ese elemento compositivo puede relajarse o no hacer en absoluto acto de presencia en los cuadros emparejados.

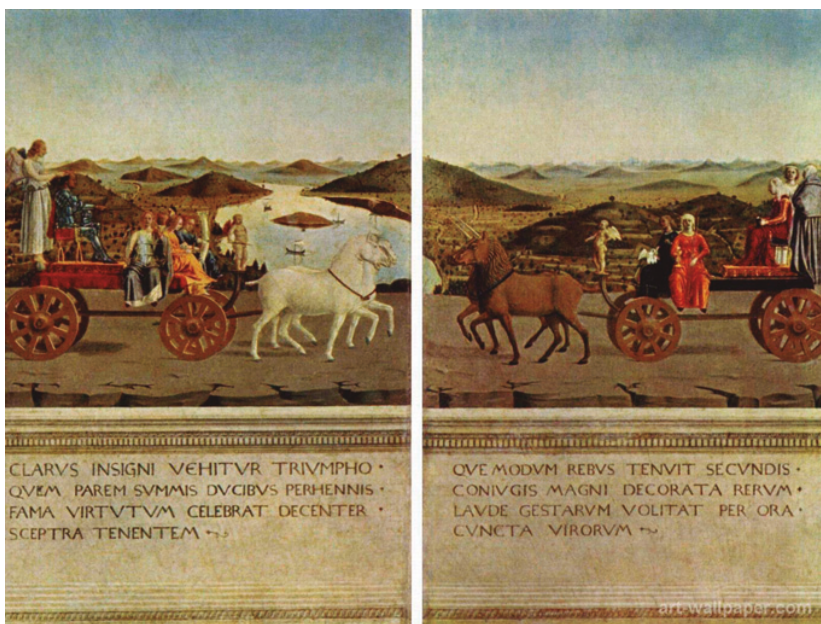
Pero, indicadas estas importantes diferencias de tipo físico, de significado y de composición, los *pendants* responden a propósitos que pueden asimilarse a los que cumplen los cuadros insertos, sean éstos “evidentes” o estén camuflados bajo los diversos disfraces que hemos ido viendo.

Probablemente, el tipo de *pendants* más sofisticado y menos evidente es el que forman dos cuadros cuya continuidad reside en el significado, sin que la forma apenas avise de esa naturaleza complementaria. Este es el caso que se establece entre *La Primavera* (1477-78) y *El nacimiento de Venus* (1482), de Botticelli,





relación ampliamente analizada por Erwin Panofsky, quien, dentro de la dificultad (y el riesgo) que supone intentar asimilar significados concretos al repertorio de temas extraídos del ambiente neoplatónico de Florencia que pululan en ambas composiciones, y recogiendo la oposición que acompañaba desde antiguo a las dos Venus de Praxíteles, establece que Botticelli se sirve de las figuras de la diosa, centrales en ambos cuadros, para establecer diferencias entre dos tipos de amor, espirituales ambos e igualmente nobles.⁶⁹ Con estas pautas, relaciona *La Primavera*, donde Venus ocupa un lugar central vestida, con el reino de la Venus vulgar o natural, y, por tanto, del Amor humano, en tanto que *El Nacimiento de Venus*, en la que la diosa preside la composición desnuda, simbolizaría la Venus Celestial. Esta inesperada asimilación trascendente se intensifica en la interpretación que propone Edgard Wind, quien, de modo perfectamente consecuente para el cristianismo neoplatónico florentino, relaciona el tema del cuadro con el Nacimiento de Cristo,⁷⁰ análogamente a la identificación que el propio Panofsky establece entre la diosa de *La Primavera* con la Virgen de la Anunciación (incluido su vientre ligeramente abultado, que la supone en cinta), de modo que se establecería un nuevo significado en paralelo, esta vez plenamente cristianizado, entre ambos cuadros⁷¹.



437. Piero della Francesca. *Triunfo de Federico de Montefeltro y Triunfo de Battista Sforza*. Hacia 1472, Florencia, Uffizi.

Bastante más frecuente que los sutilísimos matices que atan estos dos célebres cuadros es la relación basada en la continuidad del espacio entre los cuadros emparejados. Ésta resulta evidente en las tablas de Piero della Francesca *Triunfo de Federico de Montefeltro y Triunfo de Battista Sforza* (hacia 1472, Florencia, Uffizi, **II.437**), donde, junto con el paisaje que se extiende tras los carros triunfales de la pareja regente en Urbino, un fuerte elemento especular o simétrico refuerza la sensación de recíproca necesidad de los cuadros, con tanta pujanza que puede considerarse inconcebible la visión completa de uno sin el otro, como recalcan los retratos de ambos, pintados en el anverso de las tablas.

Esta continuidad espacial es ampliamente usada para relacionar los dípticos devocionales con medias figuras, tan frecuentes en la pintura flamenca, de los que Rogier van der Weyden pasa por ser el inventor.⁷² Siguiendo el modelo de Rogier, Hans Memling organiza gran parte de su obra en trípticos, dípticos y cuadros “a espaldas”, como ocurre con *Retrato de anciano* (Berlín, Staatliche Museum) y *Retrato de anciana* (París, Musée du Louvre), donde aparecen nuevamente la continuidad del paisaje y la simetría de las figuras-, aquí amortiguada por tratarse de retratos de tres cuartos-, y de las columnas de los extremos. (**II.332 a y b**)

⁶⁹ Panofsky, E, *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*, p.282-285.

⁷⁰ Cfr. Raquejo, T. *Botticelli*, p.92.

⁷¹ Panofsky, E, *op. cit.*, p. 282- 285.

⁷² De Vos, citado por Paula Natall, en Borchert, T-H (Dir), *Los retratos de Memling*, p.70.





Esta clara relación formal, muy frecuente en los retratos pareados de Memling, pasa a ser una misteriosa alusión simbólica en el *Retrato de una novia* (Nueva York, Metropolitan Museum of Art) y *Dos caballos y un mono* (Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen), ambos de fecha dudosa, y a los que nos hemos referido más arriba. (II.229 a y b). Incluidas ambas imágenes dentro de arcos que hacen las veces de marcos en el cuadro, Frieländer consideró⁷³ que se tratarían de las tablas laterales de un tríptico cuya tabla central habría podido representar “La adoración de los Magos” o “El Paraíso Terrenal”. En la línea de aclarar la enigmática relación de ambas tablas, Erwin Panofsky⁷⁴ indica que el clavel en la mano de la joven es símbolo de noviazgo, en tanto que el caballo oscuro de la tabla de la derecha lo es del hombre enamorado. A diferencia del caballo blanco, que, montado por un mono (símbolo de la bajeza humana), sólo se ocupa de aplacar su sed y no mira a la mujer, el caballo oscuro mira a la joven con expresión “de devoción”, y es símbolo del amante de nobles sentimientos.



438a. Quentin Metsys *Erasmus de Rotterdam*. 1517. Roma.

La recíproca dependencia de los cuadros pareados, en sí misma una simbólica referencia a la relación que une las parejas de enamorados o amantes, no los limita a casos de proximidad sentimental, siendo también adecuados para las relaciones amistosas. Así sucede en especial si sirven para indicar un paralelismo entre la continuidad del espacio de los retratos por encima de los bordes del cuadro y la amistad de los retratados, que se sobrepone a las inevitables separaciones impuestas por las distancias físicas. Esto precisamente parece querer subrayar Quentin Metsys con los retratos que realizó en 1517 de *Erasmus de Rotterdam* (Roma, II.438a) y *Petrus Aegidius* (Longford Castle, II.438b), amigos a su vez ambos de Tomás Moro. A raíz de una estancia de Erasmo en Londres, tras haber estado con Aegidius, que había sido determinante para la edición de la *Utopía* de Moro, surge la idea de regalar el díptico a éste, con la intención de que los tres amigos estuvieran reunidos en su casa, siquiera de modo vicario: “*Le envió el retrato* (obsérvese que Erasmo se refiere al díptico en singular, como si fuese un solo cuadro) *para que siempre estemos con usted, incluso cuando la muerte haya acabado con nosotros*”.⁷⁵ El díptico presenta a ambos eruditos sentados a una mesa. En el extremo izquierdo, Erasmo trabaja en su *Paráfrasis a la Epístola a los Romanos*. En el otro cuadro, al extremo opuesto de la mesa, Aegidius descansa su mano derecha sobre el *Antibarbarum Liber* de Erasmo, mientras sostiene una carta de Moro en su mano izquierda. El estante cargado



439a. P.P. Rubens. *El Archiduque Alberto de Austria*. 1615. Prado.

⁷³ Friedlander M.J. *Die altniederländische Malerei*. VI Berlin, 1928. cit por Faggin, G., *Op. cit*, p. 108.

⁷⁴ Panofsky, E. *Los primitivos flamencos*, Epílogo, nota nº241, p.577.

⁷⁵ Pope- Henessy, J, *op. cit*, p. 110.





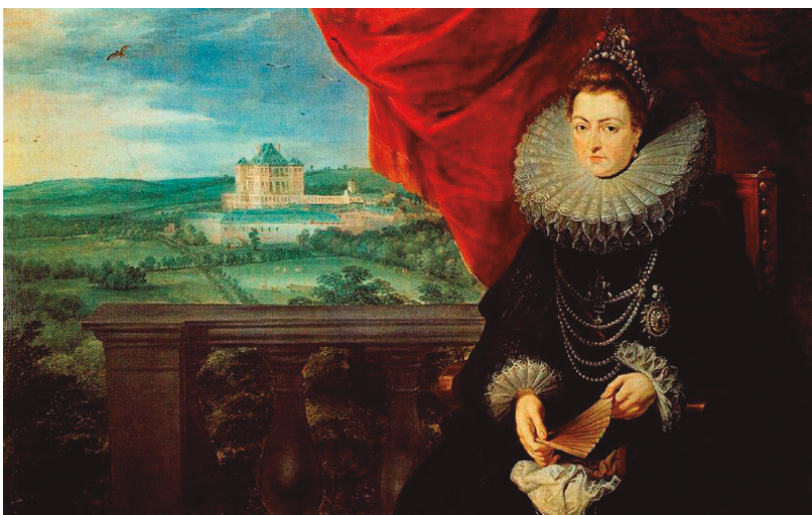
438b. Quentin Metsys *Petrus Aegidius*. 1517. Longford Castle.

de libros que aparece en ambos cuadros les proporciona una identidad o unidad formal y espacial, pero también simbólica, resaltando la comunidad de intereses intelectuales como fundamento de la amistad del trío de humanistas en medio de los convulsos tiempos de la Reforma luterana y anglicana.

La arquitectura del fondo de los cuadros puede ir más allá de una simple continuidad o de una vaga utilidad simétrica, y atar a ambos cuadros por la presuposición de que la mitad de una forma perfecta necesita ser completada por la otra mitad simétrica. Así ocurre en *San Bartolomé y San Sebastián* de Sebastiano del Piombo (1508, aprox. Venecia, Galería de la Academia, **II.205**), que constituían la decoración interna de las puertas del órgano, hoy destruido, de la iglesia de san Bartolomeo de Venecia, y en los que es el arco de medio punto ubicado tras las dos figuras el garante de que cada parte rehúse la autonomía y reclame a la otra.

Asimismo, continuando la tradición nórdica del “*pendant*” para el retrato de parejas, Rubens explotará las posibilidades de simetría formal que entraña en los retratos de sus protectores el archiduque Alberto de Austria y la infanta Isabel Clara Eugenia (1615, Madrid, Prado, **II.439 a y b**). Realizados, una vez más, en colaboración con su amigo Brueghel Velours, éste incorpora al paisaje las residencias dinásticas de Tervuren y Marienmont, recalcando la cercanía de los gobernadores con los territorios que les habían sido encomendados.

Este elemento especular normalmente aprovechado en los *pendants* (presente en su significado incluso cuando formalmente resulte amortiguado, como en el caso de Quentin Metsys, o sea inexistente, como en Botticelli), puede ser multiplicado. Así sucede en *La Inmaculada Concepción y San Juan Evangelista*,



439b. P.P. Rubens. *La infanta Isabel Clara Eugenia*. 1615, Madrid, Prado.

pintados para la iglesia de carmelitas calzados de Sevilla por Velázquez, y que probablemente, pese a la diferencia de escala, formaran pareja (**II.440 a y b**). Brown señala⁷⁶ que el cuadro del santo está basado libremente en un grabado de Jan Sadeler, autor flamenco del XVI, del que Velázquez sólo conserva la ubicación y el carácter de la visión celestial. Lo curioso de este *pendant* es que hay cierta duplicación: la figura de la Virgen aparece protagonista en uno, y reducida y como un eco, pero en actitud muy similar, en

⁷⁶ Brown, J, *Velázquez*, p. 25.





440a. Velázquez, *La Inmaculada Concepción*.
Londres, National Gallery.



440b. Velázquez, *San Juan Evangelista en Patmos*. Londres, National Gallery.

otro, si bien en advocaciones distintas: como Inmaculada Concepción en el primer cuadro y como Reina y Señora de todo lo creado, coronada y vencedora de la serpiente y del dragón del Apocalipsis, en el segundo. Para Stoichita,⁷⁷ ambos cuadros serían la elaborada respuesta de Velázquez al problema, central en el siglo XVII, de la relación entre visión y cuadro. La pequeña imagen que aparece en el cuadro del evangelista sería la visión que le inspira a escribir su texto, en tanto que el segundo cuadro sería la representación, *exteriorizadora* y metamorfoseada del acto interno de visión, *hypotiposis* del texto que escribe Juan, por la que la visión queda convertida en cuadro.

Como hemos visto en Velázquez, el paso del tiempo hace que los pintores propongan en el barroco fórmulas para aprovechar los efectos simétricos propios de los cuadros pareados, pero presentando ese reflejo bajo formas más disimuladas y sutiles. Podemos apreciarlo en *Dama leyendo una carta* (II.32) y *Caballero escribiendo una carta* (II.138), dos cuadros de Gabriel Metsu que, quizás como prolongación del amor que se muestran los personajes retratados, permanecen todavía juntos, en la Colección Beit, de Bart. Indicábamos más arriba que el repertorio de imágenes prometidas y finalmente escamoteadas al espectador era una traducción a términos visuales de las expectativas afrontadas por la lectora de la carta de amor, que tiene en sus manos la única presencia posible de su amante ausente. Esa figura lejana e idealizada se hace actual en el *pendant* del cuadro, donde vemos a su amado escribiéndole, quizás, la carta que ella ahora lee, mostrando con ello una escena pasada, efecto de inclusión de tiempo en el espacio que es otro de los elementos comunes de ciertos cuadros pareados con ciertos cuadros-en-el-cuadro.

Pero el joven también podría estar escribiendo la próxima carta que mandará, con lo que Metsu nos estaría mostrando dos acciones acaecidas simultáneamente en el tiempo, pero separadas en el espacio, de manera que la consecuencia de la primera ocurrirá en la segunda, más adelante. Por ello, amante, carta y amada no acaban de poder coincidir, y se buscarán incesantemente. Eternamente extraños uno al otro, estos cuadros, completos y plenamente autónomos en su contenido, de lo que adolecen, y a lo que

⁷⁷ Stoichita, V, *op. cit.*, p. 106.





realmente añoran es al otro cuadro, que les dota de sentido. Permanecerán así encerrados en sus marcos, mostrándose y escondiéndose ante el espectador, anhelantes el uno del otro.

Recalcando la cercanía de los efectos logrados por medio de los cuadros pareados y las ventanas, Murillo los suma en *Muchacho en la ventana* (Londres, National Gallery,) y *Muchacha en la ventana* (Londres Col. Corras), realizados ambos algo después de 1670, y que hasta principios del siglo XIX se podían ver juntos. En ellos aparecen las dos figuras asomándose a la ventana, se supone que para que el espectador las vea, pero el intercambio de sus miradas contradice este presupuesto básico de la imagen: más parecen estar pintadas el uno para la otra y viceversa, sin dejar apenas espacio para un tercer observador, enfrascados en la tarea de descubrirse (ella) sólo para la mirada del otro (él).

En contraste con este recurrente elemento sentimental, la relación que unifica *El astrónomo* (París, Museo del Louvre, **II.196a**) y *El geógrafo* (Francfort, Städelisches Kunstinstitut, **II.196b**), de Vermeer, es, por el contrario, intelectual. De formato similar, y de temática tan distinta del resto de su obra, puede suponerse que fueron concebidos como complementarios. Son, junto con *En casa de la alcahueta*, cuadro temprano, los únicos tres cuadros de su autor de los que conocemos su fecha de producción, 1668 y 1669. Frente a la abundancia de mujeres solitarias en los cuadros de Vermeer, estos dos hombres de pelo largo, togas elegantes y gesto concentrado en su trabajo en habitaciones cerradas, constituyen una excepción. Realizados en un momento determinante para el arranque de la ciencia experimental moderna, los dos estudiosos pensativos (a los que Arthur K. Wheelock Jr⁷⁸ identifica con Anthony van Leeuwenhoek, amigo de Vermeer y de reputada fama en ambos campos de estudios, que habría encargado los lienzos y posado en ellos, como se puede comprobar en el retrato realizado de él por Jan Verkolje), se ven unificados por acciones en las que cavilan de modo abstracto sobre la descripción del mundo exterior, desde interiores en los que ese mundo objetivo es comprimido en teorías que lo procesan, convirtiendo así al análisis del mundo por la mente en el verdadero protagonista de ambos lienzos.

Si bien mayoritariamente los cuadros pareados cuentan con figuras humanas como protagonistas, esto puede no ser siempre así, como ocurre en *Floreros*, de Ludger tom Ring el Joven (1562. Munster, Westfälischer Kunstverein, **II.441a**). Pintados en pareja, uno con azucenas blancas, y otro con írides marrones con reflejos dorados, se sirve como elemento unificador, por encima de la obvia coincidencia formal, de que ambas flores son alusiones marianas: las primeras son símbolo de pureza y castidad, y los segundos, por la característica forma de sus hojas, aluden al dolor de la Virgen por la muerte de su Hijo en la Cruz, comparado a menudo con una espada que atraviesa el corazón.⁷⁹ Ambos floreros están recorridos diagonalmente por una inscripción latina que se completa en la oración “*In verbis in herbis et in lapidibus Deus*” (En las palabras, - la palabra de Dios en la Biblia- en las plantas y en las piedras está Dios)⁸⁰ en una época en que el cultivo,



441a. L. tom Ring el Joven *Floreros*. 1562. Munster, Westfälischer Kunstverein.

⁷⁸ Wheelock Jr, Arthur K., *Op.cit*, p. 108.

⁷⁹ Impelluso, L, *Op. cit*, p.98.

⁸⁰ Schneider, N, *Naturaleza muerta*, p. 136.





el estudio y la clasificación de las plantas, especialmente con fines curativos, estaba asociada a los monasterios, que hermanaban así el remedio del cuerpo y el del alma.

Cerraremos este breve repaso a los cuadros pareados con una cierta vuelta -extemporánea a la época en la que centramos este estudio- a una temática de oscuridad cercana a la de los que nos servían para abrirlo. Desprovistas de esas refinadas connotaciones neoplatónicas, el sentido último de la extraña pareja que forman las *Majas* de Goya, del Museo del Prado, también está lejos de ser desvelado. De ella constituye un precedente, similarmente misterioso, el par de retratos de Juan Carreño de Miranda, también en el Prado, en los que aparece, vestida y desnuda, *Monstrua, la niña de Samos, Eugenia Martínez Velasco*.

Aquí no hay simetría, ni una sucesión temporal que aclare su sentido, ni una elaborada significación oculta. Sin embargo, tras constatar lo asimétrico de su carácter, producto de que la elaboración de la *Maja desnuda* fue anterior en varios años a la vestida, no siendo enteramente segura la razón del segundo cuadro, señala Xavier de Salas: “*Pero el caso es que una y otra, y las dos consideradas como unidad, constituyen una de las cimas de la pintura universal*”.⁸¹ Sin entrar en esta apreciación sobre el valor de la pareja, nos interesa fijarnos en su condición peculiar, casi única, de dualidad portadora de un misterio peculiar: son dos cuadros, obviamente, pero es, al tiempo, un único cuadro, en la medida en que, incluso más que los *pendant* clásicos, el uno remite al otro y el otro apunta al uno, en una relación que es, una vez más, de naturaleza especular. Separados en su creación por quizás un decenio, como evidencia su diferente factura, pertenecían a Godoy desde 1803, afirmándose que éste la (o las, pues la *Maja vestida* pudo ser pintada ese mismo año, encargada por el propio Godoy) habría adquirido de la herencia de la casa de Alba tras el fallecimiento de la duquesa el año anterior. De Viardot,⁸² en 1845, parte la leyenda de que la retratada era la Duquesa de Alba, teoría que halló antagonistas inmediatamente. Desde entonces, esta discusión sobre la identidad de la retratada ha entretenido a muchos.

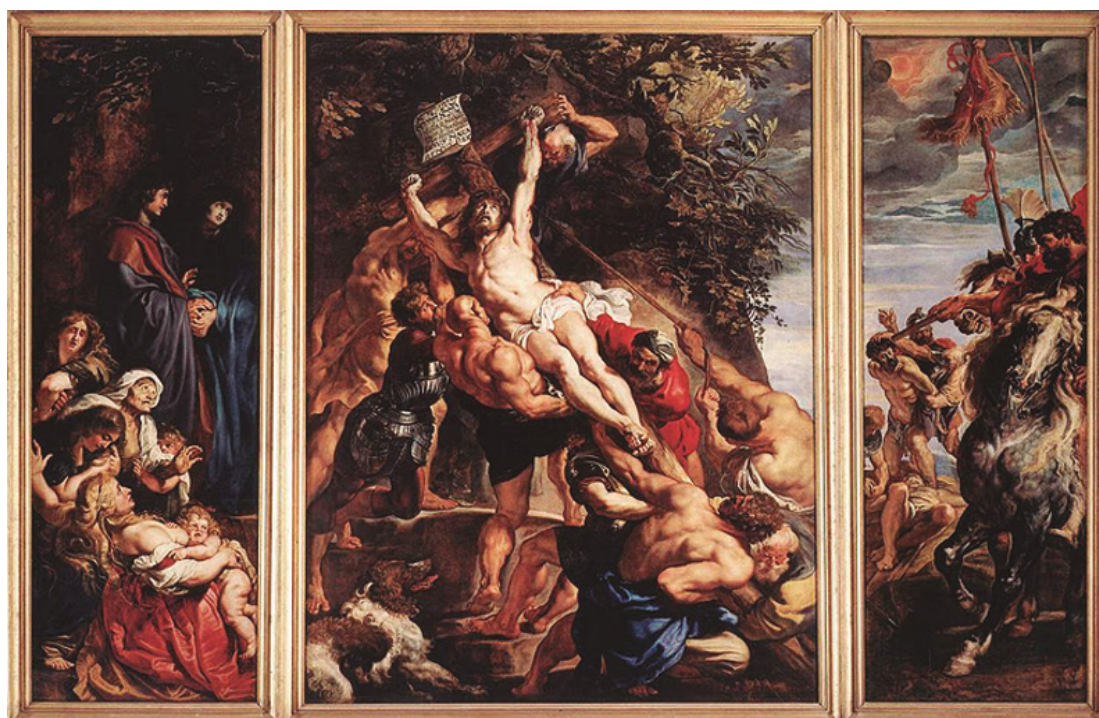
Lo cierto es que el misterio de esta pareja de cuadros es inseparable de la identidad de la retratada, de un lado, y de la razón y el comitente del segundo encargo, por otro, aunque ambas cuestiones quedan abiertas. Parece claro que, de ser la duquesa la modelo, sus rasgos habrían sido alterados, porque era suficientemente reconocida por sus contemporáneos como para que no la identificaran rápidamente. Goya se refirió a ella como Venus, y, como en otras obras suyas, es inevitable ver en una obra velazqueña el modelo en el que se mira. Obviamente, en este caso es la *Venus de espejo*, que fue adquirida por Godoy simultáneamente a la *maja desnuda*. Se ha especulado con que Godoy dispuso las dos majas dándose la espalda, de modo que evidenciara que lo que oculta una, la otra lo muestra. Sea o no esto así, lo cierto es que este enfrentamiento opera inevitablemente en la cabeza de quien las contempla, asegurando la mutua dependencia entre ambas.

Una prolongación de la continuidad espacial que presentan frecuentemente los *pendants* aparece en trípticos donde los cuadros están dispuestos de manera que lo mostrado se continúe en el vecino. Esto no deja de ser, en principio, otra forma de que el cuadro salga del cuadro, capítulo que analizábamos más arriba. Pero, si bien cuando en un cuadro individual una parte de éste simulaba salir de él en realidad se limitaba, como no puede ser de otra manera, a amenazar con desbordar los confines del soporte, sin llevarlo realmente a la práctica, aquí sí lo hace. Con ello, la acción se continúa, el paisaje se proyecta y, en ocasiones, los personajes interactúan más allá de las fronteras del mundo que habitan, circunscrito a los bordes del soporte del cuadro propio. Tiene algo de fenómeno inverso al de la imagen que se fragmenta en “*subimágenes*”. Mientras que en ese caso se establecen fronteras ficticias dentro de un todo real, aquí se

⁸¹ De Salas, X., *Op. cit.*, Tomo I, p. 16.

⁸² *Ibid.*





441b. P. Rubens. *La erección de la Cruz*. 1610, Amberes, Catedral de Nuestra Señora.

trata de sostener la sugestión de que tres cuadros que están separados por fronteras reales y que, por tanto, están concebidos autónomamente, además, sean capaces de integrar un todo único.

Este fenómeno apuntaba ya en casos, como el que comentábamos más arriba, de los paneles inferiores del centro del Políptico de Gante, donde la continuidad del paisaje y la unidad temática parece hacer que algo de los cuadros vaya a parar al cuadro de al lado. Pero sólo emerge plenamente como recurso de la sofisticación barroca, deseosa de todo tipo de artificios que escamoteen las fronteras de la imagen. En *La erección de la Cruz* (1610, Amberes, Catedral de Nuestra Señora, **II.441 b**), Rubens afronta un encargo que suponía pintar ese asunto en el panel central de un tríptico para la iglesia de Santa Walpurgis, que debía contener en las alas imágenes de determinados santos (Amando, Walpurgis, Eligio y Catalina, junto con episodios milagrosos de sus vidas). Esta indicación, todavía usual en la época en los Países Bajos, resultaba trasnochada para un pintor educado “a la última” en Italia, y Rubens no tiene problema en respetarla despachando los asuntos hagiográficos locales a la parte exterior de las alas y la predela del tríptico, reservando el panel central para su espectacular Crucifixión. Paralelamente, la composición se desarrolla como un *continuum*, por encima de las separaciones de los marcos de las escenas.

De este modo, Rubens se sirve de la estructura tripartita del retablo para organizar, en torno a una vigorosa diagonal descendente que imprime un ritmo frenético, una composición unitaria, articulada, donde el ala derecha está ocupada por los dos ladrones y el ala izquierda por la Virgen, San Juan y las Santas Mujeres, lo que refuerza el impacto de la Erección de la Cruz, no aislada, pero sí subrayada por su colocación separada en el panel central. Al respecto, señala Miguel Morán:

“De esta manera, aún tratándose de una composición perfectamente unitaria, cada una de las tres zonas adquiriría una cierta independencia de acción y de intensidad psicológica: el ala izquierda era una zona en la que apenas había el más mínimo movimiento y en el que las figuras que la ocupaban expresaban un dolor profundo pero contenido. Por el contrario, el ala derecha, dominada por el fuerte movimiento del caballo, y cuyo tema eran los preparativos para la crucifixión de los ladrones, era un espacio de enorme tensión y violencia tanto física como emocional. Por otra parte, el movimiento y la tensión física que irradia este panel se encuentra tan íntimamente vinculado a la parte inferior de la tabla central





*-dominada por los esfuerzos hercúleos de los sayones por elevar la cruz- como el intenso dolor contenido de la Virgen (...) y San Juan sumándose al que irradia de la mirada que dirige Cristo al Padre”.*⁸³

Con ello, las divisiones o parcelas se convierten en un vehículo para dosificar los ritmos y los acentos psicológicos de cada parte de la escena, al tiempo que los paralelismos entre las inclinaciones de las líneas que contienen a las figuras, junto con los intercambios de miradas entre ellas, aseguran que las partes resulten enlazadas entre sí e integradas en un todo. Y, nuevamente, en el *Tríptico de San Bavón* (1611-12, Londres, National Gallery) recurre Rubens a este esquema, asegurando la unidad del conjunto por medio de la mirada de Cristo dirigida hacia lo alto, donde se encuentran, rematando el retablo, Dios Padre y un grupo de ángeles.

En esta línea de interacción entre las partes de los trípticos, el artista flamenco da un paso más en la *Asunción de la Virgen* (1611, Londres, Buckingham Palace), donde la Virgen dirige su mirada hacia un destino que no aparece en el lienzo, de modo que el espectador ha de sobrepasar imaginariamente los confines del cuadro, hasta llegar a una imagen de Dios Padre esculpida, colocada encima del cuadro donde María es asunta. El altar mayor de la iglesia de los Jesuitas de Amberes, para la que el cuadro fue pintado, había sido específicamente diseñado por el propio Rubens con la intención de que en ella pintura, escultura y arquitectura formaran parte de un todo común.⁸⁴ La mirada de la Virgen, dirigida hacia una escultura exterior al cuadro garantizaba esta unidad integradora entre las diferentes artes. El pintor de Siegen incluso irá aún más lejos en esta concepción expansiva de la pintura, proyectada hacia su espacio circundante, en la Iglesia de San Miguel de Amberes, al poner en relación la *Adoración de los Magos* (1624, Amberes, Koninklij Museum) con el retrato orante de *El abad Matthaëus Yrsselius* (hacia 1624, Copenhaghe, Statens Museum for Kunst), colocado sobre uno de los pilares de la iglesia, recurso con el que se anticipa en algunos años a la solución utilizada poco después por Bernini en la capilla Cornaro.

⁸³ Morán, M. *op.cit*, p. 50.

⁸⁴ *Ibid.*



PARTE III.

CAPÍTULO X.

MODOS DE COHESIÓN.

Ningún problema auténtico tiene solución. Esta es la definición de su autenticidad.

Nicolás Sánchez Dávila.¹

La extrema heterogeneidad de los artificios que hemos analizado a lo largo de este trabajo, junto con su ambigüedad constitutiva, hacen que establecer una idea que articule unitariamente su integración en el todo que es el cuadro presente importantes dificultades. Aquí se entremezclan recursos compositivos elementales, inevitables y propios del cuadro; artificios internos que simplemente subrayan determinadas zonas; dispositivos que recortan o separan ciertas partes; huecos figurados que aparentan ser reales; espacios retaceados dentro de los cuadros que juegan a su vez a ser imágenes autónomas, ya de la misma naturaleza que la obra continente, ya espejos, ya ventanas; finalmente, a partir de un uso medido de esos recursos, hemos visto que el cuadro inicia un camino de negación del plano que lo contiene y de los límites de este plano, itinerario que llega a ser culminado con el éxito, desembocando en otras imágenes.

Pero, por encima de esa diversidad e indefinición extremas, podemos considerar como razón que explique unitariamente estos diversos artificios, por los que partes del cuadro, dotadas de una peculiar autonomía, son integradas dentro de la unidad que supone el “todo-ensamblado” del cuadro, precisamente la característica común de que por ellos, en mayor o menor medida, esa unidad parece ser puesta a prueba, de modo obvio en los cuadros de *segundo grado*, y más sutil, hasta hacerse casi imperceptible, en los de *tercer grado*. Esta apariencia de precariedad de la unidad del cuadro (que llega a la confirmación física, si bien no temática, en el caso de los *pendant*), es producto de la propia complejidad que presenta el cuadro, al sugerir al espectador una desconcertante multiplicidad interna.

Para indagar en torno a la diversidad interna del cuadro que implican estos procedimientos, y al riesgo a que someten a aquél, actuando como eco alternativo de su identidad aún cuando no lleguen a constituirse en una obra independiente de la que la contiene, y pasen finalmente a formar un todo con ella, nos serviremos de las reflexiones que, temprana pero útilmente, elabora Aristóteles sobre la unidad del ser. Éste indica en su libro X de la *Metafísica*:

“La unidad se entiende de muchas maneras. (...). Entre los seres continuos tienen más unidad, y una unidad anterior, aquellos cuyo movimiento es más indivisible y más simple.”

En este sentido, los seres - para nuestros intereses, las imágenes - integrados por elementos particulares que pueden disgregarlos, encontrarán que su carácter unitario es puesto a prueba. Hemos visto que ese sería el caso de los cuadros de *segundo* y de *tercer grado*. Prosigue Aristóteles acerca de la unidad:

*“En segundo lugar, es tal y en mayor grado lo que constituye un todo y tiene alguna forma y especie, sobre todo si algo es tal por naturaleza y no por fuerza como lo que ha sido encolado o atado, sino que tiene en sí mismo la causa de ser continuo”.*²

La unidad, por tanto, se presenta, en lo que la posee, de manera natural y como resultado de una continuidad interna, de modo que proponer un elemento que asegure esa continuidad se convierte en

¹ Sánchez Dávila, N, *Escolios a un texto implícito*, p. 349.

² Aristóteles, *Metafísica*, Edición de A. García Yebra. Gredos, Madrid, 1990, p.481.



un objetivo necesario para nuestro propósito. Seguiremos para ello los pasos del filósofo griego, pero recordando que éste se interroga en su análisis por el ser, y que pretende probar que la unidad se corresponde con el ser, de modo que ésta acompaña a todas las categorías y que, como él,

“no reside en particular en ninguna de ellas, ni en la esencia ni en la cualidad”.³

De ahí que cuando indica que

“lo indivisible bajo la relación de la cantidad, lo indivisible bajo la relación de la cualidad, he aquí en ambos casos lo que constituye la unidad”,⁴

lo hace en un grado máximo de abstracción, que sólo puede decirse del ser en cuanto tal. Pero eso, que Aristóteles señala del Ser, puede indicarse por analogía de los entes, de modo que nuestra interrogación se dirigirá a distinguir qué garantiza esa indivisibilidad en la imagen, por encima de la diversidad.

Tengamos presente que tanto para Uno como para los otros, la multiplicidad que los constituye puede entenderse como un problema que afecta a su comprensión. Al respecto, prosigue Aristóteles:

“Pero uno y Múltiple se oponen de varios modos, uno de los cuales enfrenta al Uno y a la pluralidad como indivisible y divisible”.⁵

Pero esa oposición, siendo real, no sólo no anula la unidad, sino que ésta es justamente el resultado de aquélla:

“Habrá entre la unidad y la pluralidad oposición por contrariedad y no por contradicción. La unidad se expresa, se define por su contrario.(...) Los modos de la unidad(...) son la identidad de la semejanza, la igualdad; los de la pluralidad son la heterogeneidad, la desemejanza, la desigualdad”.⁶

Así pues, se hace presente que la pluralidad no anula la unidad, sino que la expresa, como un contrario que la realza. Todos los artificios que hemos analizado aquí se basan, implícitamente, en esta intención: producir un resultado unitario a partir de una pluralidad de elementos que aparentemente contradicen esa unidad, para, finalmente, mostrarla, precisamente en su heterogeneidad.

Nuevamente Aristóteles, pero ahora en el libro XIII de su *Metafísica*, nos sirve para intentar aplicar este presupuesto, que concibe la unidad como suma de elementos heterogéneos, a un orden estético, al considerar *“las más importantes formas de lo bello el orden, la simetría y la limitación”* ⁷. Camón Aznar interpreta este criterio del filósofo griego indicando que *“el orden inserta las formas en el concierto universal”*,⁸ de modo que el orden de la forma particular revela el orden cósmico:

“Es este orden el que impone la ley de las proporciones, el que regula con un canon los más minúsculos relieves, el que identifica la belleza con la armonía. (...) el orden hace coincidir la belleza con la normación geométrica.” ⁹

Una manifestación particular de este orden es la simetría. Por la simetría

“las cosas quedan concluidas y justificadas en un esquema interno. Se rectifica una realidad confusa y abierta siempre a la sorpresa”.

³ Copleston, F., *Op. cit.*, p.204.

⁴ *Ibid.*, p. 203.

⁵ Aristóteles, *Op. cit.*, Libro X, 2, 20-23, p.494.

⁶ Copleston, F., *Op. cit.*, p.205.

⁷ Aristóteles, *Op. cit.*, Libro XII, 1078 b, pag 665.

⁸ Camón Aznar, José, *Teoría del arte griego*. Salvat Editores, Barcelona, 1975, p. 249.

⁹ *Ibid.*, p.250.





Esto se convertirá en una característica específica del arte griego y, como producto de su influencia, pasará constituirse en característica del arte occidental, a diferencia de la estética oriental, donde

*“se busca, al revés, la repetición infinita, el desarrollo de temas que se deslizan sin la contención de un eje. No hay contención impuesta por límites orgánicos. La decoración oriental fluye con posibilidad de curso inalcanzable.(...) Esa simetría no exige igualdad de términos, pero sí compensación.”*¹⁰

Y, finalmente, la limitación. Ésta no supone el final de las obras de arte, sino el presupuesto para su comienzo. No es una carencia, sino una necesidad inseparable de la condición finita de las cosas reales, al tiempo que contiene la paradoja de su capacidad para expresar lo ilimitado:

*“El límite tiene entre los griegos una significación trascendente. El límite es lo humano, lo computable, lo que puede ser representado. Y, en último término, el símbolo del bien.”*¹¹

Así pues, la superación del riesgo de desintegración implícita a la heterogeneidad pasa por la labor de unión que, con la asunción del límite, enlaza los elementos necesariamente dispares integrantes de la obra, por medio de un orden y una simetría, hallando un lugar adecuado para las partes en el todo, y logrando así la unidad buscada.

Para indicar la característica que hace posible esa labor de unión en las imágenes integradas por elementos que pueden, paradójicamente, desintegrarlas, si no se presentan con las propiedades adecuadas, nos serviremos de estudios dirigidos al campo de la literatura. Este tipo de atractivos paralelismos entre las artes pueden permitir arrojar fructíferas luces de un campo a otro. Ocupándose de ellos, el estudioso italiano Mario Praz se pregunta, a partir de las conclusiones de Propp sobre la estructura de los cuentos rusos:

*“Cabe preguntarse si, al margen de la diversidad de medios expresivos en que se realizan las distintas obras de arte, no operarán en todas ellas ciertas tendencias estructurales similares o idénticas (...). Quizás esa identidad estructural proporcionaría una base para la comparación entre las artes (...) los medios expresivos varían, pero la estructura sigue siendo la misma”.*¹²

Pero esta transposición de herramientas propias del “funcionamiento” de la *pictura* a la *poesis* implica también riesgos. Así lo advierte R.W. Lee respecto a las especulaciones manieristas:

*“Era inevitable que la teoría de la pintura resultante tuviera mucho de pedante y absurdo, cuando no de totalmente falso: pues al imponer a la pintura lo que no era sino una teoría poética remodelada, los entusiasmados críticos no se pararon a preguntarse si un arte que utilizaba un medio de expresión distinto, podía someterse razonablemente a una estética prestada.”*¹³

Señaladas estas prevenciones, intentaremos trazar este panorama, ejecutado con recursos prestados. Veámos en el comienzo de este trabajo que es posible emplear el concepto *texto* más allá del campo literario, y, de hecho, los teóricos de la *intertextualidad* han extendido frecuentemente la aplicación del término a otros ámbitos, más allá de la literatura.¹⁴ Enlazando con la etimología del término señalada más arriba,

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ *Ibid.*, p. 252.

¹² Praz, M, *Mnemosyne*, p. 60.

¹³ Lee, R, *Ut pictura poesis*, p.19.

¹⁴ Así, en 1970, Lotman elaboró una teoría del texto artístico que desbordaba el ámbito literario. El propio Lotman, Uspenski y los miembros de la llamada escuela de Tartu, sentaron las bases de lo que denominaron Semiótica de la Cultura. “La cultura en su totalidad puede ser considerada como un texto”(Lotman, “El texto en el texto”, en *La Semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*. Madrid, Cátedra (Frónesis), p.109.





Cesare Segre indica que *texto* es “*el tejido lingüístico de un discurso*”.¹⁵ En ese sentido, resulta factible aplicar a otras artes métodos de estudio dirigidos en principio al ámbito literario, aún con ciertas limitaciones insalvables, producto de diferencias esenciales entre uno y otras. Para estos fines, consideramos de especial interés el criterio de T. Albaladejo y A. García Berrio cuando, en su *Introducción a la lingüística* (1982), señalan que, en un nivel profundo, puede entenderse por *texto* “*el conjunto de todas las informaciones subyacentes a un discurso que manifieste coherencia, sentido y completez*”,¹⁶ considerando por esto último que ha de tener sentido por sí mismo, no dependiendo de otro.

En el esfuerzo por tratar de aplicar este panorama al campo de las imágenes, centraremos nuestra atención en el elemento primero, la *coherencia*. Este término tiene un significado preciso en lingüística, definido en la cuarta acepción del Diccionario de la RAE como “*Estado de un sistema lingüístico de un texto cuando sus componentes aparecen en conjuntos solidarios*”, que es desarrollo de la primera, “*Conexión, relación o unión de unas cosas con otras*”, y adquiere un matiz específico importante en la segunda, “*Actitud lógica y consecuente de una posición anterior*”¹⁷. Este elemento resulta determinante para el conjunto, por lo que puede considerarse al texto como una estructura coherente de significados.

Intentaremos aplicar este concepto a las diversas razones por las que los distintos artificios analizados aquí se integran en el todo del que forman parte, entendiendo por coherencia una conexión que posee una cualidad lógica, no casual o arbitraria. No deja de ser otra manera, probablemente más confusa y menos bella, de decir lo que señala Alberti:

“*La belleza es cierto consenso y concordancia de las partes en cualquier cosa en que se encuentren esas partes, cuya concordancia se obtenga de tal modo con determinado número, acabamiento y colocación, tal como la buscaba la gracia (leggiadria), esto es, el principal instinto de la Naturaleza*”.¹⁸

En su estudio sobre la *intertextualidad* literaria, (2001) José Enrique Martínez Fernández, siguiendo a T. Albaladejo y A. García Berrio, recoge¹⁹ cinco formas de coherencia, que explican la integración de textos, ajenos o propios, dentro de otros, mayores, que los contienen. Asimilando los fenómenos que hemos analizado a esos *subtextos* presentes dentro de una unidad literaria superior, dada su relativa autonomía dentro del todo constituido por la imagen de la que forman parte, se puede aplicar a éstos una clasificación equivalente, distinguiendo diferentes tipos de coherencia en esos “*subtextos visuales*” o “*subimágenes*”.

Así, mientras unos mecanismos persiguen la coherencia subrayando la *identidad* o semejanza del todo y las partes o la de éstas entre sí, en un movimiento reflexivo del cuadro sobre sí mismo, por el que encuentra en su interior ecos que lo reafirman o lo contradicen, otros lo hacen insistiendo en cualidades transitivas de las partes, de modo que aportan cualidades o significados por las que éstas adquieren *relevancia* entre sí y para el conjunto.

Igualmente, el propósito puede ser perseguir la unión entre las partes, tarea especialmente importante, dado el riesgo de desintegración implícito en piezas que, por su naturaleza autónoma, aparecen recortadas dentro del todo al que pertenecen. Esta actividad copulativa aparece aquí denominada como *conexión*.

Finalmente, el fundamento de la relación entre las partes y el todo, más que pretender subrayar a

¹⁵ Segre, C. *Principios de análisis del texto literario*; Barcelona, Crítica, 1985, p.368, (cit jmf,p.17

¹⁶ T. Albaladejo y A. García Berrio “*La lingüística del texto*”, en *Introducción a la lingüística* (coord. F. Abad y A. García Berrio). Alhambra, Madrid, 1982, p.223.

¹⁷ Diccionario R.A.E., Edición 2001. Tomo I, p.582.

¹⁸ Alberti, L.B. *De re aedificatoria* IX, 5, cit por Valverde, J.M. *Breve historia y antología de la estética*, p. 81.

¹⁹ Martínez Fernández, J. E. *La intertextualidad literaria*, Ediciones Cátedra. Madrid, 2001, p. 24.





ambos (*identidad*) o girar en torno a ellos - para aportar significados (*relevancia*) o garantizar la unión (*conexión*)-, puede dirigirse hacia fuera, sea en el tiempo, -hacia adelante y hacia atrás (*relaciones anafóricas y catafóricas*)-, sea en el espacio, atendiendo a respetar el criterio de veracidad que impone el conjunto del cuadro (*realidad denotada*).

Solamente añadiremos tres avisos, bastante evidentes. De un lado, en un cuadro coexistirán con frecuencia varios de estos mecanismos, para imbricar coherentemente partes con cualidades por las que reclaman una cierta autonomía dentro del todo. De otro, que estos propósitos no son algo añadido a la idea generadora del cuadro, sino que constituyen su misma esencia, de modo que incluso decir que forman parte de ella sabe a poco: son ella. Finalmente, que los esfuerzos por reducir esta materia movediza a reglas están condenados a un cierto fracaso. Tal como enseña Ruskin,

“la esencia de la composición es que es inenseñable, y que es la operación de una mente individual dotada de una capacidad y una fuerza que se elevan por encima del resto”.²⁰

1. Coherencia basada en la identidad de elementos.

Tanto en la diversidad de los elementos que integran una imagen como en la identidad entre los mismos tiene que estar presente una proporción adecuada y un razonable equilibrio. Al respecto, Aristóteles había señalado que:

“Es indispensable que los seres cuya especie difiere sean del mismo género, porque llamo género a lo que constituye la unidad y la identidad de dos seres, salvo las diferencias esenciales. (...) La identidad de especie es, por el contrario, la relación de los individuos que no son opuestos entre sí”.²¹

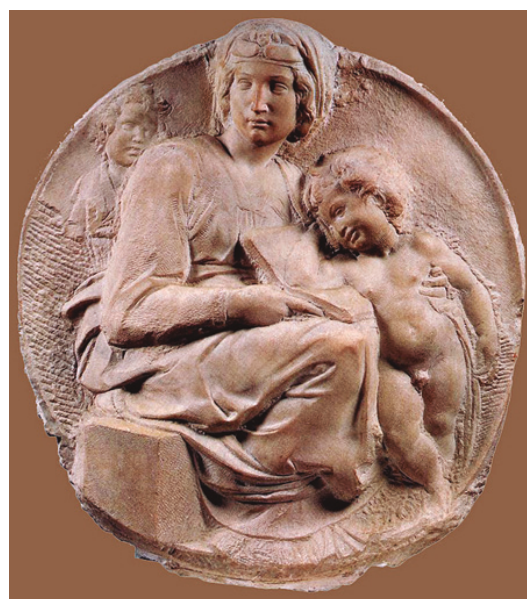
Diferentes recursos aseguran la coherencia por la *identidad*, sea subrayándola o reiterándola, sea presuponiéndola, sea sirviéndose de ella para negarla, señalando la oposición o enfrentamiento entre las partes, o de éstas con el todo.

a- Identidad de referente o reiteración de elementos.

La presencia reiterada o repetida de un mismo elemento, al que el autor modula con variaciones, resulta un medio sumamente eficaz para hacer patente la unidad del cuadro, sembrando éste con muestras de un patrón que convierten a las partes en familiares entre sí. Cuando Ruskin enuncia sus reglas para la composición se refiere a la actividad de la *Repetición* como

*“una especie de simpatía entre los distintos objetos. Y quizá la clase de simpatía más agradable, por cuanto la más sorprendente, se da cuando un grupo imita o repite a otro, no en equilibrio y simetría, sino como un eco lejano y quebrado.”*²²

442. Miguel Ángel, *Tondo Pitti*.
1504-1505. Florencia, Museo Bargello.



²⁰ Ruskin, J, *Técnicas de dibujo*, p. 192.

²¹ Aristóteles, *Metafísica*, VIII, p.215.

²² Ruskin, J, *op. cit.*, p. 197.





Con ello está insistiendo en que la reduplicación de las formas comporta generalmente orden y equilibrio, elementos que están majestuosamente presentes en la simetría, pero que, al mismo tiempo, ésta ha de estar amortiguada, buscando la conciliación del equilibrio con la cambiabilidad. Sólo la naturaleza está cerca de permitirse con éxito la plena simetría en el diseño de los animales, a los que luego el movimiento se encarga de incorporar inestabilidades vivificantes, por las que el exceso de identidad queda amortiguado, pero en las obras humanas el equilibrio ha de ser “*siempre laxo y en ocasiones indetectable*.”²³

Por ello, Ruskin se apresura a proponer una variante o consecuencia de esta *ley de la repetición* con su *ley de la continuidad*,²⁴ por la que se han de incorporar cambios graduales en la forma o el tamaño de los objetos para evitar la monotonía, destacando así la individualidad de las partes, y produciendo la sugestión de una libre adscripción desde esa individualidad al todo. Ambas cuestiones deberán tenerse presentes en el análisis de los casos en que los elementos reiterados o repetidos se constituyen en espacios dotados de autonomía dentro del cuadro. Para hacer este análisis dividiremos el asunto en dos ámbitos de estudio:

- Reiteraciones formales simples.

El modo más elemental de que en el interior de un cuadro se establezcan conexiones que limiten la autonomía de sus partes, cohesionándolas entre sí, consiste en que éstas muestren cierto grado de repetición de formas o colores, o, como ocurre con más frecuencia y sutileza, ecos variados de los mismos. Al respecto, indica R. Arnheim:

*“La más sencilla entre las reglas que gobiernan estas relaciones es la semejanza, que efectivamente confirma una de las más viejas afirmaciones de la teoría de la asociación: las cosas que se asemejan entre sí se vinculan en la visión. (...) La homogeneidad es el producto más simple de la relación perceptual.”*²⁵

Esto puede darse mediante figuras geométricas (círculos, elipses, triángulos o cuadrados), ya estén realmente presentes en la imagen, ya sólo intuitas por la conjunción de varios elementos. Este tipo de semejanzas primarias entre las partes actúan como una argamasa que es tan sutil como eficaz,

*“y los artistas las utilizan para lo que Picasso llamó una vez asonancias. “La pintura es poesía y siempre se escribe en verso con rimas plásticas, nunca en prosa”, le dijo una vez a Françoise Gillot. Las rimas plásticas son formas que riman entre sí o suministran asonancias ya sea con otras formas o con el espacio que las rodea.”*²⁶

Esas “rimas plásticas” pueden establecerse entre las formas separadoras incluidas dentro del todo que es cuadro, o entre una o varias de éstas y el formato del cuadro contenedor. Tanto en un caso como en otro, cuanto más se asemejan a una forma geométrica simple más cerca están de comportarse interiormente de acuerdo con las características que rigen a un formato semejante cuando funciona como marco. Así en el *Tondo Pitti*, (1504-1505. Florencia, Museo Bargello, **II. 442**), de Miguel Ángel, dentro de un altorrelieve que es, como indica su nombre, de formato redondo, la cercanía a la circularidad de la cabeza de la Virgen la coloca, al decir de Arnheim, “*cerca de comportarse como un tondo interno, reforzado en su autonomía por su simetría*”²⁷, tondo inserto que actúa como eco interior del formato del conjunto.

Igualmente, el elemento puede verse repetido varias veces de modo idéntico, insistiendo en su simplicidad formal. Así ocurre en la desafiante sucesión de cuadrados presentada por Andrea del Castagno tras los apóstoles en el fondo de su *Última Cena* (1447-49. Florencia, Cenáculo de sant’Apollonia, **II.**

²³ *Ibid*, p.175.

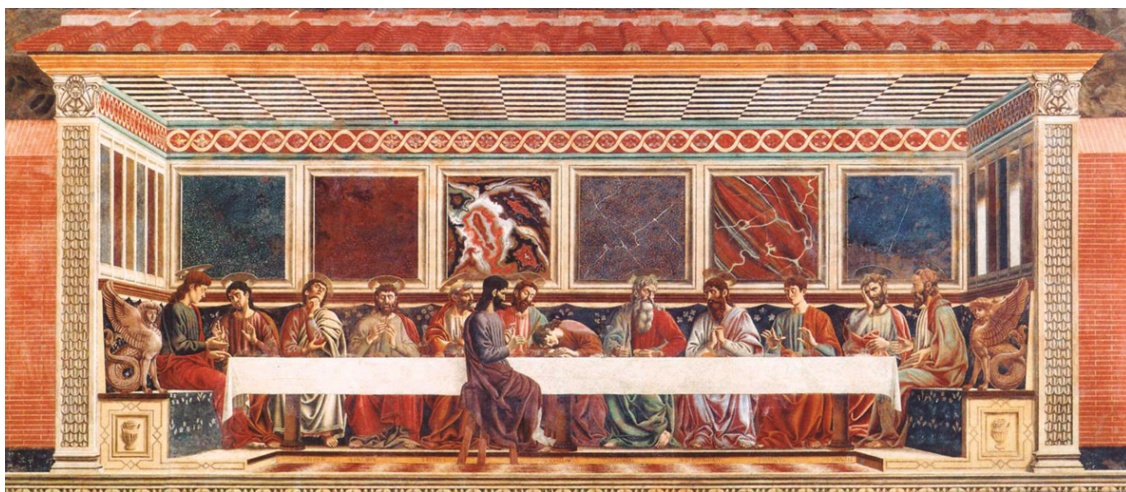
²⁴ *Ibid* p. 176.

²⁵ Arnheim, R, *El pensamiento visual*, p. 68.

²⁶ *Ibid*.

²⁷ Arnheim, R, *El Poder del centro*, p. 136.





443. Andrea del Castagno. *Última Cena*. 1447-49. Florencia, Cenáculo de sant'Apollonia.

443), efecto poderoso y sencillo por el que consigue dotar a su escena de una solidez y majestuosidad propias de un escenario operístico, que sólo ve amortiguada su riesgo de independizarse del todo al que pertenece por la ausencia de formas miméticas en su interior. Comparados con la calidad de la textura hiperrealista de los cuadros de piedra, los trece personajes se convierten en ilustraciones recortadas, obligados ejemplos paradigmáticos de la *maniera* “seca, dura, cortada” del Quattrocento, a la que se refiere Vasari. Frente a los fondos con agradable presencia vegetal de las “Cenas” del siempre amable Ghirlandaio, estas simulaciones de piedras enmarcadas dan a la estancia de un aire de planetario, pues, en virtud de la semejanza de lo microscópico con lo cósmico, las seis losas pétreas parecen ventanas al espacio exterior que dotaran a las cavilaciones de los Apóstoles de un contenido cosmológico, como si lo que ahí va a ocurrir tuviera consecuencias hasta para las galaxias más lejanas.

Esa repetición puede estar dosificada al llevarse a la práctica a lo largo del cuadro, variando su tamaño o calidades. En ocasiones, estos ecos pueden presentarse de manera imperceptible, como sucede en el *San Cristóbal* de José de Rivera (Museo del Prado, II. 444), donde el pintor juega con el tamaño y



la importancia de los círculos que presentan diferentes formas de la escena. Es sabido que se representa a San Cristóbal, santo de origen fabuloso, como un gigante. Proviendo su nombre de *Chistiphoros*, el que lleva a Cristo, inicialmente tomado en un sentido espiritual, pronto se materializa en un personaje legendario concreto, y como tal aparece en *La leyenda dorada*, de Santiago de la Vorágine,²⁸ donde el santo, ayudado de su bastón, transporta a caminantes a través de un caudaloso río, hasta que un día, llevando sobre sus hombros a un niño que sostiene una esfera, descubre, abrumado por el esfuerzo que ha de hacer para soportarlo, que en realidad aquél al que transporta es Jesús, que acarrea el peso del mundo. En el cuadro, Rivera juega con la repetición y el contraste de las cabezas del enorme San Cristóbal legendario, la del grácil Niño, y la esfera que transportan, que en términos de la bidimensionalidad del cuadro son circunferencias y, al tiempo, parece trazar un paralelismo entre este mítico portador cristiano y

444. José de Rivera. *San Cristóbal*. Madrid, Museo del Prado.

²⁸ Santiago de la Vorágine, *La leyenda dorada*, Tomo I, cap C, pag. 505-9.





Atlas, otro gigante que acarrea pesos, perteneciente al mundo pagano, produciendo así la impresión de estar mostrando la idea abstracta de la geometría aplastando al hombre. En el *Retablo de San Cristóbal*, de estilo Franco- gótico, se hace igualmente uso de variaciones sobre el círculo al tratar del mismo asunto. En él, toda la banda central está recorrida por formas circulares que refuerzan la paradoja del tamaño de los protagonistas. El binomio formado por la pequeña circunferencia de la cabeza de Jesús y la esfera que sujeta se contrapone al de la cabeza del gigante Cristóbal y al gran círculo central de la piedra de molino, acarreada con toda facilidad frente al peso insostenible de la diminuta carga sostenida sobre sus hombros.

Este tipo de identidad por reiteración está presente en una buena parte de los recursos a los que hemos dedicado este estudio. Así, aparece en zonas retaceadas dentro del cuadro que son planos de color o tono, donde resulta determinante, tanto para su presencia como para su integración en el cuadro, la reiteración que con su forma dibujan del formato del soporte que los contiene o, por el contrario, la variación que incorporan al mismo. Esto es especialmente aplicable para todas las formas que, por estar delimitadas, al igual que el formato del cuadro que los hospeda, por verticales y horizontales, resultan susceptibles, en caso de estar dispuestas paralelamente al plano del cuadro, de jugar con el contorno del mismo en su interior, como es el caso de las puertas y ventanas cerradas, y los arcos o marcos.

Igualmente sucede con los elementos que, una vez han sido incluidos en un cuadro resultan asimilables a los cuadros insertos, puesto que lo que muestran, aunque quiera parecer “realidad”, es tan “pintura” como éstos. Este es el caso de las ventanas o puertas abiertas, que dan lugar a *vedutas* que son “cuadros de paisajes en el cuadro” e incluso, con matices, a los espejos (con la salvedad de que no suelen estar frontales al espectador, pues deberían reflejarlo).

Una parte especial de la reiteraciones formales tienen que ver con la simetría y el espejo, si bien no tanto con el contenido explícito de éste cuando aparece dentro de una imagen, donde frecuentemente la reproducción invertida con la que refleja la realidad no puede ser comprobada por el espectador (aunque sí crea verlo, asunto del que trataremos en el siguiente apartado), sino en artificios que lo hacen presente de un modo implícito. Señalaremos como muestra de esto cuatro tipos, analizados con detenimiento en el apartado Tipologías: los retratos múltiples, donde se suele jugar con una cierta reiteración de la forma de la cabeza humana (ocurre algo similar en los estudios de cabezas, aunque ese resultado no era buscado por el autor); los cuadros en los que se aplica el sofisticado procedimiento de las *figure comme fratelli*, que suponen imaginarios espejos visuales verticales dentro del campo de visión de la escena; ciertos cuadros que aprovechan una posibilidad semejante, pero con el real espejo horizontal de las superficies acuáticas, sea para aplicarlas a figuras humanas (y el caso de Narciso es aquí paradigmático), sea para paisajes, como ocurre en la *Vista de Delft* (en estos casos de reflejo acuático, la reiteración se



445. J. Vermeer. *La clase de música*
(*Caballero y dama tocando el virginal*). 1662-65.
St. James's Palace, Royal Collection.





atenúa con la prevalencia de la parte superior, pues, como indica Arnheim, “*la asimetría es algo intrínseco a la división transversal- horizontal*”²⁹; o, finalmente, el caso de numerosos *pendant*, que, con frecuencia y especialmente en los retratos emparejados, basan su eficacia y su atractivo en la ambivalencia entre la repetición, invertida, que produce el espejo, y las diferencias propias de los rasgos particulares de los retratados, por las que ese proyecto de simetría no acaba de materializarse.

Puede servirnos de ejemplo señero el variado repertorio de ecos formales internos que pululan por toda la arquitectura sobre la que descansa el entramado de la composición de *La clase de música*, también llamado *Caballero y dama tocando el virginal* (1662-65, Royal Collection, St. James’s Palace, **II. 445**), el maravilloso cuadro de Jan Vermeer propiedad de la Reina de Inglaterra. En él, el pintor de Delft nos deja ver la tranquilidad de un salón donde una mujer, de espaldas, toca un virginal, junto al cual un hombre escucha atentamente el sonido y contempla a la intérprete. Sobre ésta, un espejo colgado en la pared muestra su rostro desde arriba. Por él comprobamos que la dama devuelve la mirada al hombre, como si con la música hubieran llegado a una complicidad que anula los sonidos y, no oyéndola, desembocaran en el silencio que “oye” el espectador al contemplar el cuadro. A su alrededor, en medio de este silencio musical, las paredes, el suelo, el techo de la habitación alcanzan un protagonismo constructivo y simbólico de una calidad inusual en la historia del arte. Junto a ellos, la mesa, con un extraordinario tapete persa, la mancha ocre del violonchelo apoyado en el suelo, y el triángulo y el rectángulo azules en que se convierte la silla, separan a los oyentes paralizados y los confinan en su mundo geométrico, rodeados por los rectángulos del virginal y del cuadro que irrumpe por el lado derecho, mientras el espejo cuadrado preside la habitación, rematando con su equilibrio el reposo reinante. Este sólido orden con base en la Geometría no es ajeno a la importancia que ésta adquiere en la Holanda y Francia de la época como sinónimo de claridad y exactitud, de modo antitético con lo el efecto sugerido en el cuadro de Ribera. En efecto, la presencia de la Geometría en la vida espiritual europea del momento, contribuyendo al desarrollo de las ciencias exactas y experimentales, así como su cercanía con la música, consideradas ambas desde Grecia hermanas en su capacidad de reflejar la íntima perfección del cosmos, explica que Spinoza dote a su *Ética* del subtítulo “*Ordine geometrico demonstrata*”.³⁰

De modo paralelo a la suspensión de las preocupaciones que proporciona la música, indicada en el lema inscrito en la tapa levantada del virginal, “*Musica Laetitiae Comes Medicina Dolorum*” (“La música es compañera de la alegría y bálsamo contra el dolor”), referencia a las cualidades de un sonido que, porque no lo oímos, está paradójicamente siempre presente en el cuadro (en tanto que si asistiéramos al sonido real, éste cesaría alguna vez), podría establecerse una relación entre el efecto que consiguen las reiteraciones de formatos y la consecución de una impresión de anulación del tiempo. A este respecto, señala Bozal:

*“Es la intensificación la temporalidad del momento presente, del instante, la que reduce o elimina por completo las expectativas de temporalidad. (...) Sabemos lo que ha sucedido antes y presumimos lo que sucederá después, (...), hacer música, y eso es lo que continuará sucediendo en el momento inmediato. La repetición vuelve innecesarios el antes y el después- en tanto que acciones diferentes- y concentra todo el sentido del acontecimiento en el ahora, en el instante representado”.*³¹

El cuadro entero puede estar sembrado de “ecos” de una forma simple, jugando en ocasiones a variar sus dimensiones, colores y textura para evitar el cansancio. Pocos elementos de la realidad se prestan tanto a las reiteraciones de formas sencillas como las que aparecen repetidas formando parte de arquitecturas. Su origen humano hace posible tanto esa clonación como la regularidad adoptada por cada una de esas

²⁹ Arnheim, R, *op. cit.*, p.105.

³⁰ Cit. Schneider, N, *Vermeer*, p. 38.

³¹ Bozal, V, *Vermeer*, p. 228.





formas. No resulta extraño que esta posibilidad fuera ampliamente utilizada en Italia, donde confluía un acusado interés por la perspectiva y un criterio visionario de la arquitectura. Nos fijaremos en dos ejemplos de los numerosísimos que dan cuenta de este uso.



446. Perugino. *Los esponsales de la Virgen*.
1500-4. Caen, Museo.

En *Los esponsales de la Virgen* (Caen, Museo, **II. 446**), de Perugino, la ordenada distribución del grupo de figuras dispuestas paralelamente al Plano del Cuadro halla un eco en la serie de simétricos vanos del templo colocado tras ellas, conformando un conjunto de equilibrio clasicista. Al decir de Chastel, precisamente “*la escansión del espacio con los vacíos, de los silencios armoniosamente repartidos (...) constituían la indiscutible superioridad del maestro de Perugia*”³², y fundaron la base de su enorme éxito. Algunos de esos huecos son arcos ciegos, otros, ventanas cerradas y, en fin, otros son aberturas que permiten ver a su través. El que dentro de ese espacio enmarcado que se abre no aparezca apenas nada relevante, sino sólo el cielo liso, con una mínima porción de placentero paisaje, además de evitar un recargamiento, contrario al sereno orden que preside la composición, permite comprobar cómo la principal finalidad de la reiteración de los huecos es que el ritmo de la repetición sea por sí mismo un elemento ordenador y transmita un efecto de supremo equilibrio.

Algo semejante ocurre con el entorno palladiano donde transcurre la grandiosa representación que es el *Banquete en casa de Leví* (1573. Venecia, Galería de la Academia, **II. 447**), de Veronés, si bien aquí los tres grandes arcos no presentan variaciones entre sí. Su finalidad será más bien servir de majestuosa nota repetida, proporcionando al pintor un armonioso escenario sobre el que distribuir las figuras de una *storia* sobrevenida, a cuyas partes enmarcan.³³ A la organización del espacio proporcionada por la regularidad de los arcos, la escalera de ambos lados añade una componente especular a partir de un eje central. Paralelamente, esta escalera sirve de armazón que evita una excesiva independencia de los contenidos enmarcados por los arcos, al hacer que la parte inferior del cuadro sea un elemento de continuidad. Esta fórmula unificadora impide que el espectador perciba que las tres divisiones han fagocitado al conjunto.

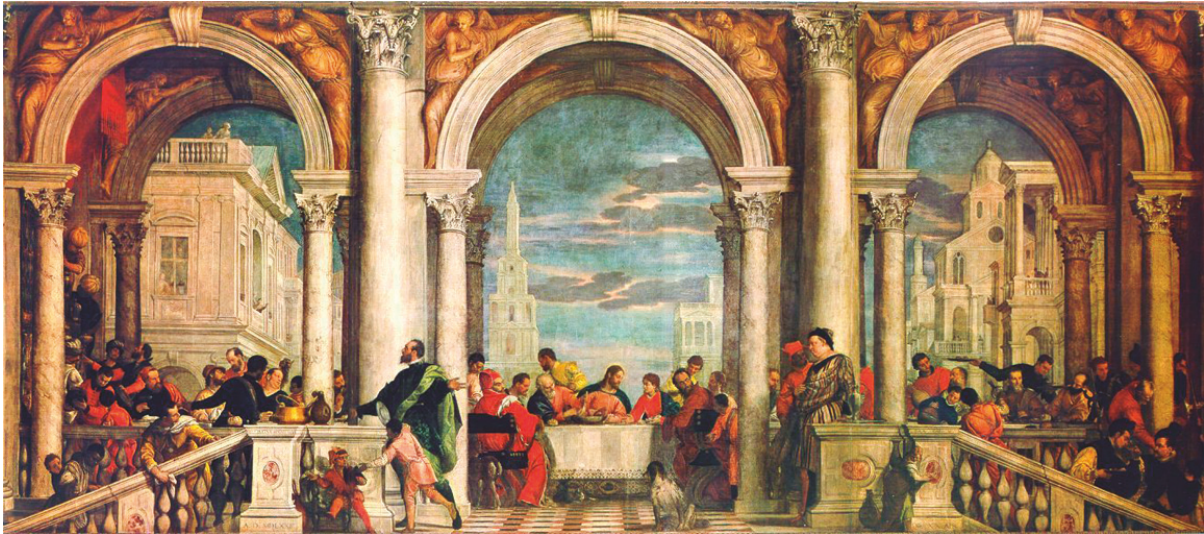
Un apartado especial lo constituyen las pinturas sobre muros que juegan con repetir la arquitectura real donde se ubican. Como veíamos más arriba, ese es el caso del *Cenáculo* (1480. Florencia, Convento de San Marcos, **II. 339**), en el que Domenico Ghirlandaio utiliza los huecos de los arcos de medio punto pintados como medio de repetición o eco interior de una cadencia seguida por los lunetos reales del espacio exterior que lo rodea.

Algo similar ocurre en el *Retablo de San Giobbe*, (*Virgen entronizada con el Niño y seis santos*) (hacia 1480. Venecia, Galería de la Academia, **II. 448a**), de Giovanni Bellini. En su emplazamiento inicial, colocado

³² Chastel, A, *El Gran Taller*, p. 295.

³³ Es sabido que, aunque el encargo inicial consistía en una “*Última Cena*” que sustituyera a otra de Tiziano, destruida por un incendio dos años antes, las libertades que se tomó Veronés en la adaptación del texto evangélico le granjearon con el Santo Oficio no pocos problemas, que consiguió solucionar cambiando el título del cuadro y convirtiendo la escena en el banquete recordado en el capítulo V del Evangelio de san Lucas.





447. Veronés. *Banquete en casa de Leví*. 1573. Venecia, Galería de la Academia.

sobre el segundo altar a la derecha de la iglesia de San Giobbe, estaba pensado para tener continuidad ilusoria con la arquitectura que lo rodeaba, de modo que, como ocurre con la *Sacra Conversazione* de la Iglesia de San Zacarías (Il. 448b), que conserva en la actualidad su ubicación inicial, las pilastras representadas son idénticas a las reales del arco-marco que contenía al cuadro. Todo él busca un efecto armónico: se ha señalado la similitud entre la disposición de los santos y el perfil de la Basílica de San Marcos, de la cual introduce en el cuadro el ábside con mosaicos dorados. El trono enmarca a la Virgen dentro de un rectángulo que refuerza su mayestática actitud. Este rectángulo, colocado en el centro de la



448a. G. Bellini. *Retablo de San Giobbe*. 1480. Venecia, Galería de la Academia.



448b. G. Bellini. *Sacra Conversazione*. Venecia, Iglesia de San Zacarías.





imagen reproduce a escala el formato total del cuadro. Sobre él una circunferencia de piedra lo corona, encontrando un eco amplificado en el arco de medio punto del ábside. Finalmente, la estructura triangular que pende del techo muestra una forma similar a la que relaciona las cabezas de la Virgen y sus santos, y el óvalo oscuro en que se traduce en perspectiva su forma circular encuentra su correspondencia, en la parte inferior de ese mismo eje central, en la forma del laúd tañido por el ángel en honor de san Giobbe, patrono de la música.

Señalaremos finalmente que la reiteración se hace presente cuando los formatos externos del cuadro se encuentran reduplicados por medio de formatos interiores con la excusa de mostrar cuadros, mapas, espejos, puertas o ventanas. Éstos funcionan como un *bajo continuo* que garantizara una continuidad formal imperceptible y unificadora, aunque asimismo puede escapar de la medida ponderada y abrumar al conjunto con su monotonía. Precisamente ese riesgo se evidencia en los lienzos que recogen colecciones de cuadros, donde con frecuencia la naturaleza del asunto ha llevado al pintor a sobrepasar el límite en la repetición, atravesando a la obra de un entramado de líneas que lo fragmentan de modo irreparable, reducido a ser ya un mero contenedor de una multitud de protagonistas liberados de una real jerarquía.

- Reiteraciones formales asociadas a significados

Normalmente, las reiteraciones formales que acabamos de estudiar llevan aparejada una cierta significación, se haga ésta con mayor o menor consciencia por parte del autor, y resulte más o menos evidente en el resultado. Esta íntima cercanía entre la utilidad formal de la repetición y su función significativa se agudiza en *La Última Cena* (Museo del Prado, **II. 449**), de Juan de Juanes, que añade a una estructura algo más que deudora del esquema del fresco de Leonardo en Santa María de las Gracias, en Milán, una mayor centralidad en la componente eucarística, sirviéndose tanto de la repetición de círculos con criterios formales como de los efectos simbólicos asociados. De hecho, esta razón de contenido se traduce en la mayor novedad compositiva respecto al modelo de Leonardo, al cual probablemente le hubiera parecido excéntrico e inadecuado para esta *storia* que Cristo sostenga una sagrada forma moderna. El pintor presenta una duplicación de Jesús en el sólido círculo redondo que aparece en la horizontal de su cara, como luego se va a producir la transustanciación en líquido, en el Cáliz que aparece bajo ella, en su misma vertical. Y así como hay una doble presencia de Cristo, se da también una repetición de círculos en el centro: el



de la cabeza de Jesús, el de la Hostia, (agujero grande, plano y redondo en el centro de la imagen y en cierto modo fuera de ella, y al que dirigen sus miradas los apóstoles, como pitagóricos estupefactos ante la entronización del círculo, símbolo de la perfección), y su eco en el arco de medio punto que aparece tras ellos, enmarcando un paisaje (cuadro en el cuadro), donde se representan ruinas de un mundo antiguo sobre el que se edificará la Iglesia.

449. Juan de Juanes. *La Última Cena*. 1560. Madrid, Museo del Prado.





Hemos indicado acerca de la *Madonna Pitti* cómo Miguel Ángel juega con el efecto de eco interno del formato que supone la cabeza redonda de la Virgen. El que la forma de la cabeza humana, asimilable a circunferencias u óvalos, unido a que en su interior se encuentre el cerebro y en su exterior los ojos, que lo comunican con el mundo, pueden dotar a las cabezas de una gran autonomía respecto al resto del cuadro, si ésta no se amortigua con elementos, como el pelo, que la desdibujen o proporcionen a esa forma cerrada entrantes y salientes por los que aumente la interconexión con el resto de la imagen. Esta cualidad de las cabezas humanas ha sido ampliamente explotada en representaciones persas o bizantinas, donde la isocefalía sirve tanto como elemento de repetición casi decorativo como de traducción simbólica de la importancia de la masa en la que se apoya el poder real (más que en la individuación de cada cabeza, que podría ser interpretada como autonomía personal).

Igualmente, la autonomía de estas formas circulares se ve magnificada cuando son incluidas dentro de formas simples, por medio de las que es también subrayada la importancia de lo contenido, como es el caso de la connotación de sacralidad o relevancia propia de los nimbos circulares alrededor de las cabezas de los santos. La eficacia de este sencillo mecanismo de subrayado (y, con mucha frecuencia, de repetición cadenciada dentro del cuadro) explica que Marthe Collinet- Guérin, en su *Histoire du nimbe* (París, 1961), haya localizado *prenimbo*s incluso en época prehistórica.³⁴



450. Alberto Durero. *El dibujante. Unterweysung der Messung. (Instrucciones para medir)*. Grabado. 1525.

De modo similar, las separaciones pueden implicar repeticiones que, al mismo tiempo que organizan la imagen, sirven de vehículo de expresión de su tema. Recordemos que, al respecto de esta inseparable actividad compositiva y signifiante, señala R. Arnheim que “*un objeto situado entre dos mitades, en el centro, necesariamente tiene una doble función: divide y conecta*”.³⁵ Vemos esta frontera en *El dibujante*, grabado de Durero donde se muestra el artefacto conocido como “*ventana de Leonardo*”, que está siendo utilizado por un sujeto para realizar el esbozo de una modelo (II. 450). Representado el conjunto de perfil, el instrumento, útil para el trabajo, supone simultáneamente una división de la superficie del grabado en dos mitades, la del sujeto observador y la de la naturaleza observada, y una cesura, necesaria e insuperable, entre el dibujante y lo representado. Recuértese que, según indicaba Durero, “*el arte pertenece verdaderamente a la naturaleza y lo posee el que de ella sepa sacarlo*”, criterio que se veía reforzado por la polisemia de la palabra alemana para “dibujo”, “*Drazen*”, a la vez participio que significa “*tomado*”.³⁶ El artista está, pues, colocado ante (y separado frente a) el universo del arte en potencia, interminablemente rico, pero limitado desde el momento que el pintor selecciona y, necesitado de las muletas de la técnica - la

³⁴ Collinet-Guérin, M. *Histoire du nimbe, des origines aux temps modernes*. Nouvelles Editions Latines, París, 1961.

³⁵ Arnheim, R, *El poder del centro*, p.98.

³⁶ Leymarie, Jean. *Historia de un arte. El Dibujo*. Skira. Ginebra. 1979.





451a. P. della Francesca. *Anunciación*. ¿1465-72? Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria.

irrumper porque esto implicaría una mancha en ella, accesible sólo para el Espíritu. Aprovechando esta circunstancia temática, Piero della Francesca la convierte en rima en su *Anunciación* del Político de San Antonio (¿1465-72? Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria, **II. 451a**), donde los arcos que enmarcan a las figuras, dispuestos paralelamente al Plano del Cuadro, encuentran un eco en profundidad en el centro de la tabla, cuyo peculiar formato garantiza la variedad y la sorpresa frente a tanta repetición interna.

Cuando la columna permanece en el tema, pero pierde esta función separadora, el pintor habrá de recurrir a otros modos de romper la equiparación implícita a la continuidad del espacio. Así sucede en la



451b. Filippo Lippi. *Anunciación*. 1440. Florencia, Iglesia de San Lorenzo.

³⁷ Lc, I, 35.

³⁸ Stoichita, V, *Breve historia de la sombra*, p. 81.

cuadrícula -, intenta con su ayuda aprehender la realidad. Esa tarea de traducción con el recurso a la técnica es, a la vez abismo y puente, expediente necesario y tara insalvable en el esfuerzo de comprensión de lo real, universo incomparablemente más rico que los recursos del pintor y, en último término, inaccesible.

Asimismo, las reiteraciones producidas por elementos arquitectónicos pueden responder paralelamente a necesidades iconológicas, causantes de distribuciones espaciales portadoras de repeticiones que han terminado por resultar inseparables del tema. Ya hemos visto que así ocurre con las columnas en el tema de la Anunciación, donde, necesariamente, han de quedar escindidos el mundo del ángel, que sólo es portador del ofrecimiento divino, y el de la Virgen, en el que aquél no puede

Anunciación de Filippo Lippi, de San Lorenzo, en Florencia (**II. 451b**), donde aunque una columna real separa el “cuadro” del ángel del de María, parece haber una total continuidad entre ambas imágenes, de modo que el ángel supera la frontera e “invade” el mundo de la Virgen. Pero señala Stoichita un matiz etéreo y sin embargo esencial: como consecuencia de la explicación que da en su anuncio el ángel a la Virgen sobre cómo se producirá la Encarnación (“*El Espíritu Santo vendrá sobre ti, y la virtud del Altísimo te cubrirá con su sombra*”),³⁷ la sombra desempeña aquí un papel central, tanto si se interpreta, en el ámbito de la tradición semítica, en el sentido de la potencia mágica y fecundadora de la sombra, como si se entiende como la actitud divina de tomar bajo su protección. Por ello, es relevante que la proyectada por el ángel evite tocar a María, según correspondería de acuerdo con la sombra arrojada por la vasija del primer término. Así, la sombra de Gabriel se interrumpe extraña y repentinamente, evitando suplantar el protagonismo del Espíritu.³⁸





Obviamente, en los cuadros que aparecen *insertos en el cuadro* resultan implícitas las reiteraciones formales y de significado, pues se juega con que sean ecos o réplicas en miniatura del mismo, tanto si se trata de un cuadro sólo el que parece reproducido, como si éste se encuentra multiplicado dentro de toda una colección. Incluso es aplicable en los casos en los que el contenido de éstos no se muestra a los ojos del espectador, sea porque todavía no estén pintados, y con ello el cuadro parece exponer lo que es ahora, pintado, y lo que fue antes, todavía virgen (como el caso del *Autorretrato* de Poussin del Louvre), sea porque esté vuelto de espaldas, de modo que el cuadro está simultáneamente del lado pintado y de su contrario (como ocurre en *Las Meninas*).

El *cuadro-dentro-del-cuadro*, en sí una reflexión sobre la existencia del cuadro mismo, remite también a la presencia imaginaria de un espejo, por el que el cuadro continente “se ve” reflejado, mecanismo mental que desdibuja las fronteras entre lo real y lo pintado. Esto se hace especialmente evidente en cuadros que buscan explotar al máximo esa indefinición, como ocurre con el *Retrato de Jean- Baptiste Oudry* (1753. París, Musée du Louvre, **II. 452**) de Jean- Baptiste Perroneau. A medias homenaje de un pintor a otro, a medias broma, Perroneau disfruta aquí con el equívoco de mostrar una imagen en principio enteramente “normal”, con el retratado colocado posando ante un lienzo en blanco sobre el que se dispone a trabajar. Simultáneamente, deja ver la efigie de una empelucada figura ya pintada en el lienzo colocado oblicuo en el caballete, figura que desborda el “*cuadro dentro del cuadro*” y viene a habitar fuera. Así, el logro del equívoco se sustenta sobre varios detalles: por una parte, la habilidad a la hora de mostrar el cuadro de dentro, formando un plano distinto al del cuadro “continente”; por otra, que el punto donde la figura “se sale” del cuadro coincida con la masa oscura de la paleta, que funciona como un “fundido en negro” cinematográfico, separando la parte que juega a estar pintada del resto, sin escindirla por completo. Finalmente, y éste quizás sea el elemento más sutil, hay un progresivo cambio de estilo en la figura, de modo que del más borroso, plano, pictórico y “rococó” en la parte superior, que tiene el lienzo detrás, para así causar el equívoco, se pasa, a partir de la paleta y los pinceles, al ámbito “escapado” del lienzo interno, que gana volumen, concreción, contraste y verismo, hasta desembocar en el antebrazo apoyado y la butaca, decididamente volcados fuera del lienzo que ha “atrapado” la cabeza.

La reiteración puede asimismo buscarse por medio el enaltecimiento de la calidad de lo pintado, como ocurre con la *Alegoría de la Pintura* de Cerrini (**II. 453**), donde la aparente semejanza entre quien muestra y lo mostrado deja paso a la paradójica constatación de lo contrario,



452. J.- B. Perroneau. *Retrato de Jean-Baptiste Oudry*. 1753. París, Louvre.



453. G.Domenico Cerrini. *Alegoría de la Pintura*. Bolonia, Pinacoteca Nacional.





destacándose el verismo del contenido del cuadro y la paleta con la que se ha pintado (especialmente llamativo es el brillo de las manchas de colores en ella), frente a la poco convincente personificación de la Pintura, que muestra un lienzo más real que ella misma.

O también es posible servirse de la identidad entre lo pintado y quien lo pinta para traer al retratado, como lo convocaría un *medium*, a una realidad situada por encima del carácter inerte de la pintura (aunque, lógicamente, sea un triunfo pírrico, y sigan ambos confinados en el cuadro), como ocurre en *Bernardino Campi pintando a Sofonisba Anguissola* (II. 454), donde la longeva pintora italiana (1530-1625) retrata al que fuera su maestro pintándola, con lo que pintor y pintura parecen igualarse hasta el punto de que podrían establecer una conversación.



454. Sofonosba Anguissola. *Bernardino Campi pintando a Sofonisba Anguissola*. 1550. Siena, Pinacoteca Nacional.

Del mismo modo, la reiteración puede estar en la base de equívocos juegos entre un cuadro inserto y una ventana, como ocurre magistralmente en el fastuoso *Retablo de Pésaro* (en torno a 1470 -1480. Pésaro, Museo Cívico, II. 455a), de Giovanni Bellini, un conjunto lleno de incertidumbres en torno a las razones y autoría del encargo, así como sobre su fecha de realización, habiendo motivado por su soberbia calidad la aparición de numerosas y complejas teorías en torno a estas cuestiones. Con elementos que indican la influencia de Mantegna, la estructuración del espacio es deudora de Piero della Francesca, y la técnica de óleo evidencia la aportación de Antonello a la pintura veneciana de la segunda mitad del siglo XV. Si bien puede considerarse precedente el políptico de san Zenón de Mantegna,

“es esencialmente nueva la tipología de un marco que forma una continuidad perspectiva y espacial inseparable con el cuadro. La idea del respaldo abierto dentro del trono, verdadero cuadro en el cuadro, sirve precisamente para acentuar aún más esta nueva definición estructural y compositiva”.³⁹

El resultado es único: un marco festoneado por ocho imágenes de santos en sus lados-columnas verticales, y por siete escenas en la predela, da paso a un espacio donde, bajo un cielo sobre cuyas nubes se asoman “*putti*” mantegnescos, los santos Pablo, Pedro, Francisco y Jerónimo contemplan la coronación de la Virgen de manos de Su Hijo. Ambos comparten asiento en un trono de estilo, forma y color muy similar al marco del cuadro. Este trono muestra una peculiaridad sorprendente: donde se encontraría el respaldo hay un hueco que enmarca una *veduta*. Se entiende que ese paisaje es el que realmente está tras las figuras, pero, al no prolongarse más allá del marco pintado - pues los cuerpos de los santos impiden ver su continuación en los laterales del cuadro que “lo contiene” - , unida a la cuidadosa elaboración del marco pintado, (que remite al real, con el que compite), resulta sembrada la duda sobre si se trata de un hueco- ventana o de un cuadro en el cuadro.

A esta relativa ambigüedad entre marco que contiene un cuadro y ventana se añade otra, más sofisticada y menos frecuente: la similitud entre los dos marcos, y la posición enteramente centrada del segundo dentro del primero, nos produce una sensación vertiginosa, remitiendo a los espejos colocados uno ante otro (también contribuye a esta sensación la extraordinaria luminosidad del conjunto). El hecho de

³⁹ Olivari, M, *Bellini*, p. 29.





455a. G. Bellini *Retablo de Pésaro*. 1470 -1480.
Pésaro, Museo Cívico.

de tamaño similar al segundo. Dentro de ese marco estaría una representación de *La Piedad*, según un mayoritario, aunque no unánime acuerdo (Ileana Chiappini de Sorio (1988) ha dado fundados argumentos en contra)⁴², que después de una azarosa historia fue a parar a los Museos Vaticanos, siendo sustituida en el siglo XVIII por un san Jerónimo. Contrapeso emotivo del sereno equilibrio de *La Coronación* del retablo, parece haber escapado del hueco que ocupa el paisaje, como un caso excepcional de “cuadro escapado del cuadro”. (Il. 455b)

Por último, esta función de eco interno también aparece, lógicamente, cuando el cuadro inserto esta siendo elaborado por un artista, que se muestra ante él, ya sea de espaldas, como el pintor de la *Alegoría de la Pintura*, de Vermeer, o de frente, ejecutando un cuadro que el espectador puede ver “en curso” dentro de un cuadro ya acabado. En *San Lucas retratando a la Virgen* (1532. Haarlem, Museo Frans Hals, Il. 208), de Maarten van Heemskerck, que trató este tema en repetidas ocasiones, asistimos a una doble reiteración. Por un lado, tradicionalmente el marco del cuadro recogía en su seno un conjunto dividido por una banda vertical separatoria que no pertenece a la pintura, lo que convertía

que aquí, a diferencia de ese caso, no haya una multiplicación infinita de imágenes no aminora nada la incomodidad que siente el espectador al percibirlo, puesto que donde deberían estar esas imágenes- nosotros multiplicados “*ad infinitum*”- ya no está el espectador, sino un castillo. No parece que sea irrelevante algo que posee una posición tan singular en una composición sacra tan elaborada. Según Vaccaj, el encargo de la obra podría haber estado motivado por la toma de la fortaleza de Gradara, conquistada por Pésaro en 1463, por lo que a ese lugar corresponderían las torres y fortificaciones.⁴⁰ Pero esa conmemoración no puede justificar una presencia tan central sin un contenido simbólico. Así, para Battisti, el castillo respondería a una sofisticada simbología, por la que se encomendaba a María, en cuanto Virgen (la tierra yerma) y Madre (la tierra fértil), la protección de los fieles (el castillo).⁴¹

Finalmente, en el ático del retablo, coronándolo, vemos un nuevo marco, eco de los dos anteriores, real como el primero, pero



455b. G. Bellini. *La Piedad*, 1470 -80. Museos Vaticanos.

⁴⁰ *Ibid*, p. 24.

⁴¹ *Ibid*, p.30.

⁴² *Ibid*, p.24.





a ésta en dos cuadros, aunque unificados por un solo marco.⁴³ Estos dos cuadros (¿sobreenvidados?) tenían las mismas dimensiones, y parecían mostrar, dividido en dos partes, lo que vería un espectador colocado ante un escenario donde estuvieran dispuestos la Virgen y el Niño posando en el lado izquierdo para San Lucas, es decir, para el pintor, que se afana en el lado derecho (como de hecho ocurre al retirar la banda separadora). Pero, al tiempo, que el lado izquierdo estuviera separado remitía a pensar que lo mostrado es lo que San Lucas ve -es decir, lo que imagina, por tratarse de una escena cronológicamente imposible - y está pintando en su cuadro.

A esta doble reiteración, la de los dos formatos y la del cuadro inserto en la derecha que reproduce, desde otro punto de vista -el del pintor- lo que muestra el de la izquierda, se añade una doble contradicción (circunstancia de la que nos ocuparemos algo más adelante pero que nos conviene señalar aquí para hacer hincapié en que estas herramientas de cohesión dentro de las imágenes no son excluyentes entre sí, pudiéndose acumular) entre ellos, que suele estar presente, aunque oculta, en los cuadros mostrados en ejecución dentro de cuadros terminados. De un lado, una contradicción lógica, pues el cuadro inserto mostrado en ejecución está tan acabado, de acuerdo con el propósito del pintor, como la pulida escena que lo rodea (es decir, sólo está acabado si está a medias, y viceversa). Y, de otro lado, un imposible temporal, pues un cuadro está siempre pintándose dentro de un cuadro ya pintado.

b. La presuposición.

El autor realiza su obra con el propósito de que su contenido alcance un adecuado nivel de comunicación. Esta expectativa descansa en la presuposición de una suficiente cantidad de conocimientos por parte del receptor, sea por experiencia directa del mundo real, sea por la cultura, permitiéndole una lectura correcta. Esto hace posible que quien contempla establezca relaciones y compare con otras obras que ya han venido familiarizándole con un determinado lenguaje artístico. No deja de ser una continuación, más elaborada, de lo que supone la inducción perceptual, acerca de la cual señala Rudolf Arnhem:

“un rasgo puede aparecer en una imagen perceptual sin tener presencia retiniana. (...) La estructura percibida genera una inducción siempre que la figura sea incompleta; dimana de la tendencia de toda estructura autocompletarse. La eficacia de la intuición depende del vigor con que pugne por ser completada la parte retinianamente presente en la estructura”.⁴⁴

Asimismo, E.H. Gombrich desarrolla este presupuesto aplicándolo a una serie, en lo que ha denominado “el principio de los etcétera”, por el que tendemos a reconocer la totalidad de una serie en la percepción de uno de sus elementos.⁴⁵

Una variante de esto, a la que constantemente se ha recurrido a lo largo de la historia del arte, es que cuando el autor se sirve dentro de un cuadro de figuras que representa reiteradamente con las mismas características, el espectador las reconoce e interpreta como la misma, de modo que, pasando por encima de su apariencia verista, comprende que se le están mostrando simultáneamente tiempos distintos, procediendo a escindir imaginariamente en el interior de la escena los espacios que corresponderían a cada episodio.

La expectativa de que el destinatario del cuadro esté en posesión de ciertos conocimientos previos es, antes que nada, aplicable a la información que suministra el título, generando en el espectador una reacción

⁴³ Así aparece reproducido en Panofsky, *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*, (figura 144), pero no ya actualmente.

⁴⁴ Arnhem, R. *op. cit.*, p.17.

⁴⁵ Gombrich, E. H., *Arte e ilusión*, p. 184.





por la que busca que el contenido del cuadro responda a la promesa contraída por aquél. Pocos autores han hecho un uso tan intensivo de las posibilidades de este recurso como P. Brueghel con focalizaciones de la atención en partes del cuadro que se constituyen en auténticos cuadros-en-el-cuadro sin bordes. Persigue con ello en parte arrastrar la curiosidad del espectador hacia un cuadro que, en principio, parece darle algo distinto a lo indicado en el cartel. Al mismo tiempo, reclama para sí una suprema libertad a la hora de tratar los temas recurrentes del arte, en especial los de carácter bíblico, con frecuencia confinados a pequeñas parcelas de cuadros tapizados por detalles en principio alejados del asunto prometido. Así sucede en su *Paisaje con la caída de Ícaro* (1558. Bruselas, Museos Reales de Bellas Artes, **Il. 456**), donde apenas se ven, a la derecha entre la orilla y la nave, las piernas del mítico volador, rodeadas de espuma mientras desaparece en el mar, silenciosamente, en medio de la indiferencia generalizada de los hombres y la naturaleza. La irrelevancia de esa desaparición encuentra un eco en la mata de la izquierda, donde aparece el cadáver de un viejo, acumulación de pérdidas que explicaría esa abulia con la que el resto de los integrantes de la escena reciben la noticia, pues sería una alusión al proverbio alemán “Ningún arado se detiene porque muera un hombre”. (Aunque Van Lennep propone una interpretación alternativa, según la cual se trataría de una compleja representación de un fragmento del *Corpus Hermeticum*).⁴⁶



456. P. Brueghel. *Paisaje con la caída de Ícaro*. 1558.
Bruselas, Museos Reales de Bellas Artes.

Indudablemente, este mecanismo es esencial para el establecimiento de lazos que permitan comprender la presencia de unas imágenes dentro de otras, así como su significado. Necesariamente, en un arte donde las aclaraciones verbales son limitadas, el propósito del pintor ha de descansar sobre la confianza de que el espectador sepa leer la relación entre el tema del conjunto de la obra y una zona retaceada en la que se muestra un cuadro, un tapiz, un bajorrelieve o una estatua, insertos en ese conjunto para aportar un contenido que complete o matice al de la escena principal. Hemos visto numerosos casos donde esta expectativa da sentido a la presencia de referencias a personajes del antiguo Testamento, mostrados como prefiguraciones de Cristo en detalles encuadrados, fragmentos donde se muestran momentos de su vida. Así ocurre en las representaciones de María sedente con Jesús en los cuadros flamencos, y, de modo similar, en *La expulsión de los cambistas del templo*, (Nueva York, Frick Collection, **Il. 239**), donde El Greco se sirve de bajorrelieves con la expulsión de Adán y Eva al fondo de la dinámica escena para reforzar o subrayar el efecto de la manifestación de la cólera divina, que centra su cuadro, con una segunda expresión de la misma, variando los medios que la muestran. Puede servirnos de contraste el propósito perseguido en el *Retrato de Jacques- Joseph Tissot* (1868, Nueva York, Metropolitan Museum of Art, **Il. 206**), de Degas, donde se vacía de contenidos simbólicos a una escena, limitándose a contraponer el estilo del cuadro continente y el del inserto, o meramente a levantar el acta notarial de una propiedad.

⁴⁶ Bianconi, P. *Brueghel*, p.92.





Se da también un juego con las expectativas del receptor de la imagen cuando el autor aprovecha la ambigüedad existente al traducir a un plano pintado las ventanas (huecos), por un lado, los cuadros (planos), por otro, y los espejos, que en cierto sentido son ambas cosas. Del contexto interpretará el espectador si se encuentra ante unos y otros, tal como espera hacer suponer el pintor. Y de esa expectativa se puede servir igualmente el pintor para anularla, introduciendo matices por los que convierte una cosa en otra, o bien las hace permanecer en un ámbito de indefinición, como es el caso de la ventana-cuadro-espejo que aparece tras el primer término de *Cristo en casa de Marta y María*, de Velázquez. (II. 350)

Y, por supuesto, también cuando el cuadro inserto no está aún pintado, o está oculto, se recurre a la aportación del imaginario del espectador para que complete la información o se sorprenda de su ausencia. Así, en el cuadro que Velázquez nos ocultó para siempre al mostrarnos *Las Meninas*, podemos querer ver a los Reyes posando, como todo sugiere, o como también se ha aventurado, el propio cuadro entero que Velázquez pinta en “*Las Meninas*”.

c. Identidad por contraposición.

Volviendo nuevamente a Aristóteles, éste indica en su *Metafísica* que

*“La contrariedad primera es la que tiene lugar entre la posesión y la privación (...) Si las producciones en un sujeto material son el tránsito de lo contrario a lo contrario (...), es evidente en este caso que toda contrariedad será una privación; pero probablemente no toda privación es una contrariedad.(...) En toda contrariedad hay una privación de los contrarios, pero esta privación no es de la misma naturaleza en todos los casos: la desigualdad es la privación de la igualdad; la desemejanza, privación de la semejanza”*⁴⁷

Históricamente en buena medida las artes se han basado en este tipo de contrariedades relativas a las que Aristóteles denomina “privaciones”, como lo claro y lo oscuro, en dibujo; la oposición de colores complementarios, en pintura; lo plano y lo profundo en escultura; lo grande y lo pequeño, en todas ellas; pares en los que ambos extremos pertenecen al ámbito susceptible de ser aprovechados en cada arte, utilizándolos en todas sus gradaciones, para poder expresar su propósito. En este sentido, mientras que en la realidad las cosas poseen una naturaleza específica en sí, su presentación en las artes se produce por comparación o por referencia de unas a otras, de modo que justamente de la presencia de contrarios se sigue la posibilidad de existencia de las artes. Al respecto, señala Arnheim que *la experiencia indica que es más fácil describir factores en comparación con otros que en sí mismos*.⁴⁸

Por ello, San Agustín, maniqueo en su juventud, todavía señala, ya converso: “*La belleza del mundo está compuesta de la oposición de los contrarios*”.⁴⁹ Y “*La belleza de todas las cosas se presenta como en cierto modo a partir de antítesis, esto es, de contrarios*”.⁵⁰ En la *Summa fratris Alexandri*, de 1245, titánica obra conjunta de Alejandro de Halles, Juan de Rupella y otros franciscanos, llevando la teoría, generalizada en el Medievo desde la adaptación que del platonismo realiza el Pseudo -Dionisio, de la belleza como atributo del ser, considera que no hay cosas feas o monstruosas, sino que, remontándonos en su contemplación al conjunto de lo creado se encuentra que cumplen una función, residiendo en ese contrapeso su valor de belleza. Refiriéndose a este criterio señala Abelardo Lobato que “*La perfección y armonía del todo crece con la diversidad y contraste de las partes*”.⁵¹ En esta misma línea, santo Tomás de Aquino asegura que

⁴⁷ Aristóteles, *Metafísica*, Libro X, 4, 1055a y b, p.502-3.

⁴⁸ Arnheim, R, *El pensamiento visual*, p.75.

⁴⁹ Agustín de Hipona, *De civitate Dei* XI, 18.

⁵⁰ Agustín de Hipona, *De Ordine* I, 7, 18.

⁵¹ Lobato, A, *op. cit*, p.57.



“*Omne quod cognoscitur, cognoscitur per suam similitudinem vel per suum oppositum*”, “Todo aquello que conocemos, lo conocemos o por su semejante o por su contrario”.

Ya en pleno siglo XIX, y dentro del ámbito de su teoría de la composición, Ruskin enaltece la utilidad del *contraste* como instrumento de cohesión de las partes, recomendando, en asociación con la *ley de continuidad* a la que nos referíamos más arriba, tanto la progresión o gradación del mismo, como su utilidad para incorporar rupturas inesperadas a apacibles series continuas. Igualmente, añade otra *ley* a esta, estrechamente relacionada con ella, y frecuentemente utilizada en la presentación simultánea de espacios retaceados dentro de un todo, a la que denomina *ley del intercambio*, por la que se “*refuerza la unidad de objetos opuestos dando a cada uno de ellos características del otro*.”⁵²

Pero, de cara a la consecución de efectos unificadores en el uso de la contraposición, resulta no menos cercana, aunque quizás de modo algo inesperado, la primera del resto de sus *leyes* de composición, a la que denomina *ley de principalidad*, por la que resulta conveniente decidir que un rasgo sea más importante que el resto, y que los demás se agrupen en posiciones subordinadas respecto a él. Dado que los espacios retaceados dentro del cuadro tienen algo de cuadro infiltrado en otro, un modo de postularse frente a él será mostrar contenidos o formas que ni lo refuerzan ni lo repiten, sino que lo contradicen por oposición.⁵³

- Contraposiciones formales.

No es extraño, por tanto, que muchos de los recursos a los que nos hemos referido descansen sobre esta función, y que sea ella la que explique su presencia en la obra, ya de modo evidente, ya más escondido. El efecto de contraste puede descansar simplemente en la inversión de formas simples, buscando con ello intereses ante todo compositivos, como ocurre en el cuadro de El Greco *Aparición de la Virgen a San Lorenzo* (1578-80. Monforte de Lemos, Lugo, **II. 457a**), organizado en torno a dos estructuras triangulares



457a. El Greco. *Aparición de la Virgen a San Lorenzo*. 1578-80. Monforte de Lemos, Lugo,

opuestas- el Santo, como una cuña ascendente, grande, a la izquierda y abajo, y el espacio en el que se muestra la Virgen con el Niño, como otra, menor, descendente, a la derecha y arriba-, cada una de las cuales encuentra una especie de eco amplificador, triangular también, en las masas nubosas que los rodean.

En ocasiones la contraposición es mínima, y descansa sobre la imperceptible ruptura de un orden extremo. Veremos dos ejemplos de ello, el primero aprovechando divisiones horizontales, de las que el autor se sirve para mostrar diferentes mundos, o niveles de realidad, dentro de un cuadro. En el segundo será una división vertical la que permitirá al pintor contraponer dos *vedute*, y con ellas, dos tiempos, a ambos lados de esa separación.

Nos hemos referido más arriba a la *Coronación de la Virgen* (1453. Musée Municipal Villeneuve-lès -Avignon, **II. 61**), de Engerrand Quarton. En esta tabla, de modo inusual, Cristo y el Padre adquieren una fisonomía idéntica, llevando al extremo la traducción visual de la identidad única de las dos primeras personas

⁵² Ruskin, J, *op. cit.*, p.200.

⁵³ *Ibid*, p.193.



divinas. Este principio, en cambio, no lo aplica a la tercera, el Espíritu, que, en su habitual representación como paloma, colocado sobre la cabeza de la Virgen, mantiene y refuerza la disposición simétrica de la imagen, como también lo hacen los grupos de ángeles, profetas, vírgenes, santos, confesores y demás bienaventurados que asisten a la escena, desplegados en bloques simétricos respecto al eje vertical que pasa por el centro del cuadro. Hacia abajo, ese eje atraviesa también la Cruz, símbolo del reinado de Cristo sobre la Tierra, y un último esfuerzo de simetría se concreta en la disposición de las dos vistas de Jerusalén a ambos lados de la cruz. Sólo, y lógicamente, en la fina franja inferior que representa el Infierno -otro mundo, éste del revés-, se rompe esa simetría, si bien dentro de los estrechos márgenes que le reserva el cuadro. Significativamente, la roca sobre la que San Miguel rescata a un alma no se atiene al eje, desplazándose hacia el lado izquierdo, y las variopintas actitudes de los condenados tampoco se sujetan a la disciplinada disposición especular del resto de la tabla.

Por su parte, Luca Signorelli se sirve de recortes verticales del espacio en su *Crucifixión con la Magdalena* (1502-1505. Florencia, Galería degli Uffizi, **Il. 457b**), para proponer una contemplación simultánea de los hechos sucesivos de la muerte de Cristo en la Cruz, (ocupando la escena principal del cuadro, en el centro), y del descendimiento del cuerpo inerte de ella, (en la apretada pirámide humana de la colina de la franja derecha), construyendo una composición que funciona como traducción visual, simbólica y espiritual de esos acontecimientos. Para ello, en la *veduta* que es la franja delimitada entre la cruz y el borde izquierdo del cuadro, juega con un paralelismo o una contraposición entre el masivo Cristo colgado en la Cruz y la irreal y diminuta aldea con ruinas clásicas- entre ellas, un Castillo de Sant'Angelo "trasladado" desde Roma- que, en la lejanía, también está elevada, suspendida sobre una *nada* blanca. Bajo ella se abre un imposible hueco, enmarcado por los riscos de la montaña, *microtema* que es la traducción visual de la vulnerabilidad del destino del hombre, perdido sin su Salvador, a la vez que del vacío, el estado del alma de la Magdalena, con la que se busca personificar en el cuadro el llanto de la humanidad entera por la muerte de Jesús.



457b. L. Signorelli. *Crucifixión con la Magdalena*. 1502-5. Florencia, Uffizi,

El efecto vitalizante de la contraposición puede también girar en torno al par figura- fondo. Si, tal como señala Arnheim, Gustav Britsch describió esta contraposición, en la que descansa el nivel elemental de organización de la percepción y de la imagen, señalando que en ella "*la parcela a la que se apunta se destaca de un medio al que no se apunta por medio de un límite*",⁵⁴ dado que las imágenes insertas en otras se caracterizan precisamente por poseer tal cosa, no es extraño que con el recurso a estos artificios se busque de modo más o menos explícito esta finalidad.

Particularmente, los cuadros presentados como tales en el interior de otros explotan esta posibilidad, contraponiendo desde ese mundo inviolable su contenido frente al entorno, gracias a la protección de unos contornos explícitos que garantizan su autonomía frente al mundo pintado que los rodea. Esto se ve reforzado cuando se juega conscientemente con las posibilidades de ambigüedad en espacios enmarcados

⁵⁴ Cfr. Arnheim, R, *El pensamiento visual*, p. 296.





458. R. Magritte *El tiempo traspasado*. 1939. Chicago, Art Institute.

donde se proponen contenidos que oscilan entre mostrar planos, con su superficie pintada, y ser huecos. Nos serviremos de un ejemplo muy posterior, en el que se explota este recurso con una conciencia e ironía extremas. En *El tiempo traspasado* (1939, Chicago, The Art Institute of Chicago, **II. 458**), lienzo de René Magritte, nos encontramos un interior de habitación con dos zonas claramente retaceadas del conjunto por medio de marcos oblicuos al plano del cuadro: un (supuesto) espejo, y el hueco de una chimenea. El primero apenas refleja sino un reloj colocado ante él, sobre la repisa de la chimenea, renunciando a partir de ese punto a cualquier otro esfuerzo reproductor, y limitándose a mostrar un vacío grisáceo. El segundo actúa al revés, rebelándose contra las limitaciones de su condición de simple oquedad poco profunda, y transformándose en túnel del que emerge, poco veraz, pero convincente como si habitara en un cuadro -en -el- cuadro, una locomotora humeante, inesperado huésped de la tranquila estancia.

En otras ocasiones, el efecto de contraste se sirve de la inclusión de un elemento que convulsione el entramado de líneas horizontales y verticales mayoritarias en el cuadro, para indicar una alteración del estado de cosas presente hasta ese punto (espacial y temporal). En *Betsabé* (Col. Particular, **II. 459**), de Jan Steen, bajo un arco colocado ante el cuadro, vemos una habitación con dos mujeres. En la pared del fondo, empapelada con motivos florales, se abre una puerta que muestra, tras otro arco de medio punto, eco del primero, un suntuoso e iluminado jardín. Frente al equilibrio de la estancia en la que está la mujer joven, ricamente ataviada al modo de la burguesía holandesa del siglo XVII, aparece un elemento de inestabilidad, en forma de la carta que le entrega una criada anciana. Este rectángulo blanco, cuyos lados huyen por completo del paralelismo a los bordes del formato al que se ajustan mayoritariamente el resto de las líneas de la habitación, ejemplifica con su inestabilidad la quiebra que va a originar el contenido de la carta. Sólo las palabras escritas, "*Alderschonte Barsabe-omdat*" ("Hermosísima Betsabé- a causa"), nos hablan de la decisión del rey David, quien, fascinado por la belleza de la mujer de su general, ha decidido mandarlo a una guerra perdida para así poder disfrutar de su viuda.

Algo de este tipo de alteración formal está presente en efectos como los que presentan frecuentemente los formatos de los cuadros insertos -sean en efecto cuadros, o espejos, o mapas, o simples formas rectangulares de objetos- con los que se persiguen "*contrappostos*" dinámicos, como puede verse en la cascada de formas cuyos perfiles someten a la vista a un ajetreado vaivén en *La clase de música*, de Jan Vermeer. (**II. 445**)



459. Jan Steen. *Betsabé*. Col. Particular.





Pocas veces la contraposición formal puede ser mayor que cuando se altera no ya el principio de un sólo punto de vista para constituir unitariamente una imagen verista, sino que ésta esté representada de modo que una parte se reproduzca, como es usual, en una superficie perpendicular a la mirada y paralela al Plano del Cuadro, y otra como se vería reproducida sobre un plano oblicuo a la mirada. Tal como veíamos, esta inusual mezcla de normalidad y anamorfosis aparece en el cuadro de Holbein *Los Embajadores*, asegurando un desconcierto en el espectador que servirá de señuelo para captar su atención, al tiempo que emblematiza el sentido del cuadro. (II. 224)

Algo similar ocurre en las composiciones que descansan en el efecto de configuraciones antropomorfas, donde conjuntos verosímiles resultan integrados por partes que, paradójicamente, son en la realidad también entidades autónomas, reconvertidas por la fantasía del pintor en disciplinadas piezas de un Todo al que son, en realidad extrañas. Sobre esta antinomia entre el *todo* y las partes-que son, a su vez *todos* fuera de ese particular mundo del cuadro-, descansa el inquietante efecto de los cuadros de Arcimboldo. Éste es perfectamente consciente de esta contradicción en el retrato de *Rodolfo II como Vertennus*, al que G. Comanini, en *Il figino*, hace decir: “*Soy una variación de mí mismo y, sin embargo, aún variado soy uno sólo. Soy, hecho de cosas variadas*”.⁵⁵

- Contraposición de materiales o estilos.

En la diferencia de técnicas descansa siempre parte del encanto de la inclusión de dibujos o grabados dentro de cuadros. Así se advierte tanto en el lienzo de Antonio de Pereda sobre *San Jerónimo* (1643. Museo del Prado, II. 460), como en su más que posible modelo, el cuadro de Marinus Reymerwaele sobre el mismo tema (1551, Museo del Prado). En ambos lienzos, el santo ermitaño muestra sobre sus piernas un libro abierto con una ilustración, el *Juicio Final*, uno de los grabados de la *Pequeña Pasión* de

Durero, del que reproduce hasta la firma del grabador alemán. La presencia del grabado permite disfrutar de la heterogeneidad de que parte del cuadro parezca no ser pintura, sino grabado, siendo al tiempo una alusión sutil a la tradición que describe al santo oyendo el sonido de la Trompeta del Juicio. Ésta aparece precisamente en la parte superior izquierda del lienzo, como emisario de un futuro más lejano que los detalles de atrezzo de la ciencia ficción, y sin duda más dramático.



460. Antonio de Pereda. *San Jerónimo*.
1643. Museo del Prado.

Como vemos, la pintura se sirve en ocasiones de su empaque y versatilidad de cara a la imitación para incluir en sí no sólo cuadros, sino grabados, dibujos y esculturas. En cambio, encontramos un caso inusual de cuadro incluido en el interior de un dibujo en Lyotard, que retrata a *François Tronchin* (Besringes, Col. Tronchin) mostrándole como ufano poseedor de un Rembrandt, pues se sirve del pastel para imitar con su consumada maestría en esta difícil técnica el óleo del cuadro del pintor holandés.

⁵⁵ Cit Arasse, D, *op. cit*, p. 267.





Si bien entre lo cuadros insertos y sus contenedores no suele haber este tipo de diferencias (normalmente, se trata de partes de un cuadro al óleo que *simulan ser* un cuadro al óleo), sí puede darse una contraposición de estilos. Puede ser porque efectivamente se trate de un cuadro de otra época o autor, como veíamos en el caso de Carpaccio, (II. 187) o porque se insista en diferenciar el mundo real y el del arte, como cuando dentro del cuadro aparece un marco con flores “reales” tras el cual hay un cuadro “pintado”. E incluso, sutilmente, puede darse esta diferenciación porque se trate de cuadros en los que dos autores distintos participan juntos en una misma obra, como hemos visto en el caso de Rubens y Brueghel.

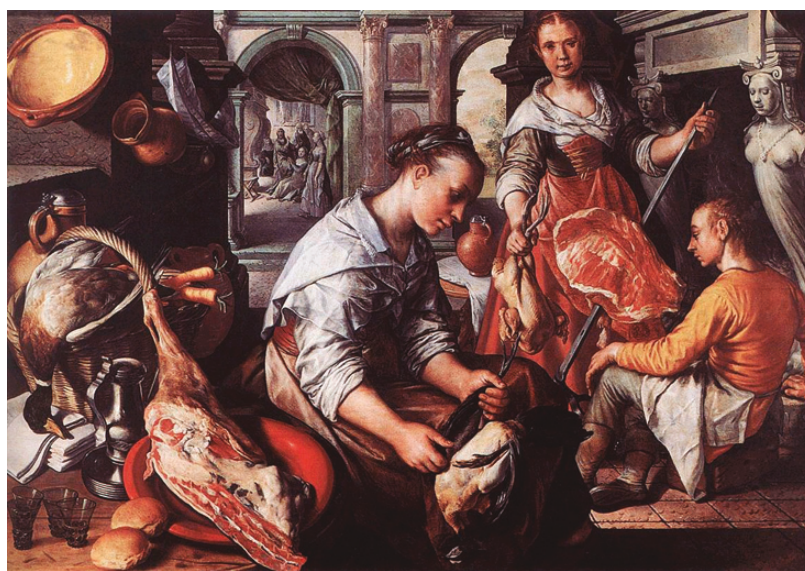
Al mismo tiempo, la contraposición de materiales puede no ser simulada, sino real, haciendo convivir dentro de un mismo conjunto soportes similares que inicialmente estaban separados, como es el caso de dibujos o cuadro incrustados en otros dibujos u otros cuadros. Pero también pudiera ocurrir que esos soportes fueran disímiles, como cuando se trata de papeles pegados sobre lienzos, o de objetos incrustados, que pasan a incorporarse al cuadro, mimetizando en ocasiones el relieve del que están dotados - como en el caso de las monedas incorporadas en cuadros de Botticelli o Memling. (II. 409 y 410)

- Contraposiciones temáticas.

Pocas razones resultarán tan fundadas para la presencia del conjunto de artificios que estamos estudiando como la del enfrentamiento de sus contenidos o significados, algo que ya podíamos ver en los ejemplos que indicábamos de Engerrand Quarton y Signorelli, a los que recurríamos más arriba por las contraposiciones formales en las que esos antagonismos se traducían visualmente. Este gusto por la presentación simultánea de realidades estéticas contradictorias está presente desde antiguo. Junto al placer por la reproducción de cosas bellas, ya Aristóteles señala la utilidad de recoger en imágenes exactas lo que nos disgusta de la realidad. Recogiendo este criterio, escribe Boileau en su *Art poétique*:

*Il n'est point de serpent ni de monstre odieux
Qui, par l'art imité, ne puisse plaire aux yeux* ⁵⁶

Esta convivencia entre términos que se postulan como excluyentes puede darse entre el tema del cuadro y uno inserto, como ocurre con el escapista paisaje que pinta Courbet en *El taller del artista*, (II. 212) en el que el éste, bajo la protectora mirada de la Musa, se entrega a un placer estético, desoyendo las urgencias sociales que le rodean. Pero las antinomias pueden no darse entre extremos excluyentes, llegando a ser tan sutiles que pasen desapercibidas. Si volvemos a fijarnos en la insondable *Alegoría de la Pintura* (II. 130), vemos en el cuadro que pinta el doble de Vermeer, de espaldas ante nosotros, un retrato



461. Joachim Beuckelaer *Cristo en casa de Marta y María*.
1565. Bruselas, Museos Reales de Bellas Artes.

⁵⁶ No hay serpiente ni monstruo abominable/que no produzca placer a la vista al ser imitado por el arte.. Cit. Valverde, J. M. *op. cit*, p. 26.





de la modelo que está posando, en un cuadro irrelevante que desperdicia la oportunidad de atender al escenario entero en el que aparece no sólo la modelo coronada como Clío, sino el pintor que la pinta dentro de esa habitación con ese suelo y ese mapa, oportunidad perdida que en otro mundo (el nuestro) sí aprovechó un pintor llamado Vermeer.

Pero quizás sea más frecuente que los contrastes temáticos se establezcan no entre los cuadros insertos y sus contenedores, sino entre parcelas dentro de éstos y el conjunto del que forman parte. Esa es en buena medida la razón que ha producido un incontable número de cuadros que se sirven de divisiones para mostrar separaciones de mundos o tiempos, como ocurre en *La Resurrección* de Piero della Francesca (II. 470), donde, como veremos, el sepulcro (separación horizontal), opone el mundo sobrenatural al de los hombres y la figura enhiesta de Cristo (separación vertical), distingue el desértico tiempo anterior a la salvación del posterior, fértil y esperanzado. Todas las representaciones simultáneas de mundos o tiempos diversos descansan sobre la diferencia que el espectador percibe entre ellos, de modo que es precisamente la presentación paralela de ambos lo que dota a éstos de inteligibilidad y de carácter.

Una variante usual lo constituyen los espacios que por su forma resultan recortados y funcionan con autonomías cercanas a las del cuadro en el cuadro, como es el caso de *Cristo en casa de Marta y María*, de Joachim Beuckelaer (1565. Bruselas, Museos Reales de Bellas Artes, II. 461). Sobrino y discípulo de Aertsen, toma de él, como luego lo hará Velázquez, el recurso de la inversión del peso de los motivos temáticos de sus bodegones “a lo sagrado”, relegando el tema que da título al cuadro al segundo término, bajo un distante arco de medio punto, y ocupando la parte esencial del lienzo con una escena de cocina.

La contraposición ha de resultar medida. Un exceso de términos dificultará la legibilidad del conjunto, algo de lo que dan fe los cuadros que presentan colecciones de cuadros, aunque el pintor no lo busque conscientemente. Precisamente esta diversidad temática interna suele terminar por contaminar al cuadro de una grisura de sentido que limita su eficacia como todo unitario. Se aminora este efecto cuando el pintor es libre de seleccionar el repertorio del que se hace eco, como ocurre en *El estudio de artista*, de Pierre Subleyras (II. 462), donde el pintor se retrata de espaldas a la manera de Vermeer, pero no frente a un proyecto de cuadro, sino ante toda una serie de lienzos. Éstos están dispuestos sin amontonamiento ante el espectador, obteniendo un gran provecho compositivo de su diversidad de formatos. Entre ellos aparecen retratos, apostolados completos, cuadros de santos, composiciones alegóricas y escenas bíblicas, en una cuidada disposición, con la que el pintor parece usar su cuadro como un catálogo de la oferta de su taller. Un efecto semejante preside también la sencilla exposición de la diferencia entre géneros sobre la que gira el *Autorretrato* de Pieter Jansz van Asch, alumno que fue de van Goyen y van Ruisdael, en el que éste se muestra enseñando un paisaje. (II. 463a), o el de Adrian van der Werff. (II. 463b), donde el pintor adopta un gesto simétrico al de las figuras del retrato que sostiene, su mujer Margaretha von Rees y la hija de ambos, María.



462. Pierre Subleyras (1699-1749). *El estudio del artista*. 1747. Viena, Academie der Bildenden Künste.





463a. Pieter Jansz van Asch (1603-1678). *Autorretrato*.
Amsterdam, Rijksmuseum.

En ocasiones, las contraposiciones pueden perseguir, paradójicamente, poner de manifiesto una identidad, como el caso de *Dama leyendo una carta*, de Gabriel Metsu, cuando enmarca igual un cuadro y un espejo. Siendo el contenido de ambos finalmente pintura, puede leerse esta similitud en su encuadre como una teoría o programa en los que se enuncia la coincidencia de propósitos entre cuadro y espejo. (II. 20).

Un fenómeno similar, pero entre huecos y planos, se hace presente en *Las Meninas*, donde Velázquez, contraponiendo la puerta abierta y el espejo, y por medio de ellos, al aposentador del rey y al de la reina, aproxima los contenidos de las zonas encuadradas y deja, por un lado que el cuadro se abra hacia más allá de lo que vemos a través de la puerta y, por otro, que

se pliegue sobre sí, mostrando por medio del reflejo en el espejo algo contenido en el cuadro, pero oculto a nuestra vista. Esta obra nos sirve, asimismo, para señalar que los cuadros reproducidos de espaldas en la superficie pintada del lienzo, los cuadros ocultos, o tapados detrás de cortinas, ponen en evidencia algo obvio pero escondido: lo extraordinario de que el cuadro exista para nuestros ojos, convirtiéndose así en la mayor celebración de la pintura que se muestra, al tiempo que ahondan como pocos recursos en la ficción de profundidad del cuadro, haciéndonos desear entrar en ellos, para así averiguar qué hay detrás. Descubrir que tras el portentoso despliegue de los *Embajadores*, de Holbein, escondido en el borde superior izquierdo de su amplia superficie, acecha un escondido crucifijo plateado, mueve al espectador a desear descorrer la cortina (el cuadro), e indagar más allá. (II. 224)

Igualmente, el cuadro inserto que aparece a medio pintar destaca implícitamente que, a su alrededor, el mundo creado por el artista esté completado. Dada la cualidad del mundo, que se sigue haciendo ante nuestros ojos, estos cuadros, completos mientras retratan un mundo en construcción, son un reflejo más fiel de nuestra realidad. Al tiempo, como indicábamos más arriba, estas contraposiciones permiten ahondar en las diferencias (variaciones de perspectiva, de estilo, posibilidades de encuadre) entre lo que ve el pintor pintado (su cuadro en el cuadro) y lo que deja ver al espectador. Así ocurre cuando se nos enseña al retratado en el acto de posar para un cuadro que está siendo pintado, maniobra que (teóricamente) permite mostrar diferentes aspectos de la personalidad del retratado (cómo se ve el personaje y cómo lo ve el pintor). Ubaldo Gandolfi juega con esta expectativa, para invertirla, en *Retrato del artista con el comitente y su familia* (San Francisco, De Young Memorial Museum (II. 146), donde todos los personajes posan mirando al espectador, como lo hace el comitente en el retrato que está pintando el pintor dentro del cuadro, en tanto que el personaje “real” del comitente se desentiende del “verdadero” cuadro, y de un modo más natural, mira hacia otro lado.

El cuadro que juega a ser escultura basa parte de su efecto en contraponer la realidad pintada plana que es, por su condición de imagen, con el producto de esa otra arte hermana, que es traducida a ese mismo medio plano sólo a costa de violar fatalmente su esencia, que consiste justamente en poseer volumen. Esta antítesis está presente asimismo en las escultura insertas en cuadros. A su vez, dentro del cuadro, el pintor





463b. Adrian van der Werff. *Autorretrato*.
1699. Amsterdam, Rijksmuseum.

puede servirse de ellas para establecer oposiciones entre las propias esculturas, como ocurre con las figuras del sitial insertas en la *Virgen del Canónigo Van der Paele*, (Il. 169). Señalaremos, por último, que todos los equívocos que juegan en torno a escamotear la frontera entre el cuadro y lo real, en la práctica son producto y están insistiendo en la contraposición entre ambos planos, que queda resaltada cuando la trampa es puesta en evidencia por el espectador. La mosca apoyada ficticiamente en el marco del *Retrato de cartujo* de Petrus Cristus (Il. 306) termina por aplanar a la persona que hay tras ella, confirmando su encierro. Igualmente, los personajes que tratan de escapar del cuadro atravesando el marco agravan ante el espectador ese confinamiento con su rebeldía.

2. Coherencia basada en la relevancia.

Según señala Van Dijk,⁵⁷ dentro del ámbito verbal y literario, un discurso es coherente si para cada oración del mismo son relevantes las oraciones previas. De modo paralelo, podríamos indicar que la totalidad de los elementos de la imagen se ve afectada por esta regla de coherencia, por la cual todos los elementos que la integran son relevantes entre sí. Y lo hace en un sentido vertical y en un sentido horizontal.

De acuerdo con el primero, desde el soporte hasta el barniz, la serie de capas o niveles que integran el proceso de elaboración del cuadro responde a un propósito unitario. Así, los soportes lisos, producto de una preparación muy acabada sobre materiales rígidos, como la madera, maciza o contrachapada, han sido coetáneos históricamente de técnicas poco elásticas, de secado rápido, como el temple, -si bien el comienzo del uso de la técnica del óleo se dio también sobre estos soportes-, lo que se correspondió con formas más lineales que de mancha. Esto tiende a llevar implícito un predominio del dibujo y una mayor presencia del detalle, lo que desemboca en un colorido intenso y un acabado pulido y brillante. Así ocurre con el aspecto que presentan los cuadros renacentistas, tanto los italianos, como los de los que han dado en llamar primitivos flamencos, o los alemanes. De modo paralelo, a soportes que, como el lienzo, presentan más textura, corresponden técnicas más elásticas, como el óleo, cuyo secado más lento permite que los degradados de color y tono sean más sutiles y estén mejor integrados. Esto favorece un mejor estudio o valoración del claroscuro, un concepto más pictórico o de masas de luces y colores y desemboca en un acabado más satinado, cualidades todas ellas que son propias del aspecto de la pintura barroca.

Tal como señalábamos más arriba, estos condicionantes físicos, junto con las concepciones estéticas a las que responden y posibilitan, determinan cualidades particulares de las imágenes insertas dentro de otras, de modo que puede establecerse una continuidad “geológica” entre las capas profundas del cuadro y el modo especial en el que se manifiestan los diferentes artificios con los que el cuadro de reduplica.

⁵⁷ Cfr. Martínez Fernández, J.M, *op. cit*, p. 25.





Pero mayor alcance posee aún la necesidad de relevancia tomada en un sentido horizontal. Bajo esta perspectiva, será relevante que el aspecto que presenta cada parte del cuadro sea coherente con el estilo, intenciones y acabado del resto. Esto puede aplicarse a la forma de las estructuras creadoras de “cuadros” internos, que han de ser pertinentes, como veíamos en los *microtemas* enlazadores que ocupan el centro de *La rendición de Breda* (II. 304) o el *Retrato de Rubens e Isabel Brandt*, (II. 60), o el contorno con forma de corazón en Friedrich (II. 287), resumiendo la intención conciliatoria o amorosa de la obra. Igualmente ocurre respecto a detalles que se elevan a categoría de resumen de la intención última de la obra, como la firma pintada con el mismo rojo que la sangre de San Juan en la *Decapitación del Bautista*, en Caravaggio (II. 241), o al dibujo que se organiza entre los pliegues del regazo de la Virgen en la *Pietà* vaticana, en la que éstos se transmutan en forma de calavera, producto deliberado o inconsciente de un artista en quien, como dijo Vasari, “*nunca surgió un pensamiento que no llevara la marca de la muerte*”.

Y también se hace presente la relevancia en la capacidad de las inscripciones o los títulos para orientar al cuadro hacia un contenido concreto. Ya hemos visto que así ocurre con las pequeñas escenas sagradas colocadas tras los bodegones de cocina en el ámbito flamenco, que rescatan al cuadro entero de quedar absolutamente descolgado del título que lo nombra. Otras veces, esta función orientadora en confiada al cuadro inserto, que resulta determinanate para el sentido del cuadro o la identidad del retratado. Asimismo, este es frecuentemente el caso de las tablas en las que parece la Virgen, mostradas por el apóstol san Lucas dentro de las series de apostolados, de modo que la identidad de éste resulta explicada precisamente por ellas, al atribuirle la tradición al evangelista la condición de primer pintor de María. Esto sucede con El Greco, cuyo *San Lucas* (1602-1606, Toledo, Catedral, (II. 464a) es además tal vez un autorretrato, donde el “apóstol” muestra un cuadro que es, a su vez, una muestra de inequívoca autoría de El Greco. Algo de este juego está también presente en el cuadro de van der Werff al que nos referíamos más arriba, donde el pintor se sirve de esta antigua tradición, sin llegar a acogerse plenamente a ella.



464a. El Greco. *San Lucas*. 1602-1606.
Toledo, Catedral,

Obviamente, esta función resulta asimismo evidente cuando la obra muestra franjas o bandas que escinden diferentes tiempos o mundos, necesarios no sólo para la correcta comprensión de la totalidad del cuadro, sino para la de cualquiera de sus partes, pues, frecuentemente, sin la mutua aclaración que dan los diferentes fragmentos de una historia, difícilmente se entenderían por separado.

Pero la continuidad “*Tema- Rema*”, a la que se refieren los lingüistas dentro de su ámbito de estudio, se hace especialmente presente en la relación entre el contenido de los huecos o los cuadros insertos, y el conjunto al que pertenecen. En efecto, éstos, además de presentar un aspecto interesante, enriquecedor desde el punto de vista formal, con lo que cumplen un cometido estético, ha de aportar contenidos complementarios para el sentido del cuadro. Así puede ocurrir en el caso de los paisajes que integran las *vedute* de los huecos de las estructuras de los nacimientos del Quattrocento, normalmente con el propósito de transmisión de placidez, si bien ésta se puede transformar en la desolación y el vacío de las oquedades caprichosas de las rocas tras las crucifixiones.





Es también el caso de las referencias bíblicas que aportan las vidrieras, bajorrelieves y esculturas en Van Eyck y, en general en el mundo flamenco, donde esos espacios aparte son depositarios de paralelismos y prefiguraciones con los que la imagen se convierte en sermón. Más adelante, los pintores holandeses darán, en un ámbito ya laico, continuidad a este recurso, haciendo que limitados espacios eleven cuadros de interior, que aparentan no proponerse mostrar más que humildes escenas domésticas, a aspiraciones más ambiciosas, sirviéndose del carácter trascendental aportado por numerosos cuadros en el cuadro, tanto si son realmente tales como si se trata de sucedáneos. Así, hemos podido apreciar la sorprendente información que aportan los mapas, sea como recuerdo nostálgico del pasado, sea como indicación de intenciones o inquietudes ocultas que latan en los personajes.

Y ciertamente, mayor es todavía la necesidad de pertinencia cuando es el cuadro entero el que pasa a depender de una inesperada alternativa semioculta, como ocurre con la lámpara que aparece tras la cortina en *Hombre joven ante una cortina blanca*, de Lorenzo Lotto, que empapa el cuadro de un tinte admonitorio. (II. 223)

Asimismo, la conexión puede establecerse no entre la pintura y una secreta clave simbólica extraña a ella, sino entre dos cuadros, tratados como entidades que se ven y no necesitan aclaración, pues se bastan a sí mismas. Cuando William Orpen se pinta junto a otros artistas en su *Homenaje a Manet* (Royal Academy, Londres) ante el *Retrato de Eva González* de Manet, convierte al autor del cuadro reproducido en la clave, nada oculta, que da sentido a la reunión de admiradores entusiastas convocados en torno a

la obra..⁵⁸ Pero si el siglo XIX y XX, probablemente como plasmación de una pérdida generalizada de sentido teleológico en la cultura europea, acepta la presencia de imágenes insertas sólo como complemento formal o como mera sugerencia, esto era antes considerado insuficiente. Cuando Zurbarán presenta en la pared de la estancia en la que transcurre *El refectorio de los cartujos* (Museo de Sevilla, II. 464b) dos cuadros que muestran una Virgen con el Niño en la *Huida a Egipto* y un *San Juan* adulto, lo hace desde luego como complemento que enriquezca la imagen, pero ante todo como callado discurso visual que recuerda a los moradores del convento (y ahora a los espectadores) que el sentido de las privaciones es ser soportadas por obediencia a Dios.



464b. F. Zurbarán. *El refectorio de los cartujos*.
1655. Sevilla, Museo de Bellas Artes.

Precisamente, la confianza en esa lógica que supera las funciones meramente decorativas ha llevado a indagar el criterio que unifica cuadros y espacios retaceados dentro de lienzos de contenido oscuro.

⁵⁸ Igualmente, éste, a su vez, había retratado a Émile Zola (1868. París, Jeu de Paume) incluyendo tras él una estampa japonesa, un grabado de Goya sobre los borrachos de Velázquez y un boceto de la Olimpia del propio Manet, configurando así un espacio en el que unas formas remiten a otras por su propia cualidad estética, orillando cualquier significado trascendente oculto tras ellas.





Así, ocurre con la explicación que ha leído los cuadros que aparecen en *Las Meninas* - tanto los que se ven como los que no -, como “Espejo de Principes”. Esta costumbre del cuadro inserto con finalidades aclaratorias, de origen flamenco, pasó de los Países Bajos a Inglaterra, y así Hogart se sirve de cuadros aclaratorios en *The Rake’s progress*.

Por otro lado, siempre los cuadros que muestran pintores pintando suponen reduplicaciones de la tarea del pintor que conllevan una reflexión sobre la pintura, de modo que, en lugar de establecerse relaciones temáticas parciales y concretas entre una parte y el conjunto del cuadro (como ocurre con los cuadros o ventanas insertos), se trata más bien de utilizar a éste como referencia abstracta a la actividad de pintar.

Dentro de esta línea, por la que las referencias no se producen tanto para establecer identificaciones entre las partes, sino con finalidades extrínsecas, remitiendo a otra cosa, convendrá insistir en la posibilidad que entrañan marcos y ventanas antepuestos al cuadro de cara a producir equívocos, especialmente gratos al universo barroco, e igualmente, en el efecto buscado con los reflejos producidos sobre superficies metálicas o sobre agua, por medio de los que el pintor no sólo busca subrayar una cercanía, sino también una diferencia, convirtiendo al reflejo del objeto real (pero también traducido a pintura dentro del cuadro) en la imagen de un sueño.

3. Coherencia basada en la conexión.

Otro importante recurso para la coherencia entre las zonas retaceadas de la obra son los dispositivos de carácter copulativo con los que se persigue el enlace entre los elementos del cuadro. En un sentido amplio, esto se corresponde con los propósitos de la Composición, pero más que referirnos a este tipo de problemas, al atender a la conexión nos referimos específicamente a las uniones de las partes entre sí y de éstas con el fondo. Las partes que integran el cuadro no pueden acabar en cualquier momento, ni pueden desembocar unas en otras de cualquier modo, sino que han de resultar hiladas de modo que, incluso por encima de la separaciones, el espectador entienda que se da una continuidad que hace de esas partes un todo.

En este sentido, resulta aplicable la bautizada por Ruskin como *Ley de la consistencia*, mecanismo integrador acerca del que señala:

*“El carácter de la composición puede ser quebrado o variado (...), pero desde luego, debe haber una tendencia al ensamblaje de sus divisiones (...). Una pintura puede incluir orientaciones variadas, pero en alguna parte ha de ser unida y coherente en las masas.”*⁵⁹

El autor inglés atiende aquí ante todo a circunstancias de carácter formal, pero lo que indica puede también aplicarse a cuestiones de significado, y ambas son pertinentes al asunto que nos ocupa.

Esto es especialmente evidente cuando el cuadro muestra un salto o tránsito entre diferentes niveles de realidad, al modo de cuadros de visiones o apariciones como *La Transfiguración*, de Rafael, donde asistimos a una presencia simultánea de dos mundos. Estos tránsitos pueden ser resueltos con fronteras rígidas, según vimos que ocurría en la Edad Media, o pueden ser más laxos, favoreciendo una mayor continuidad y cercanía entre mundos. Y pueden hacer impermeables los mundos separados, mostrando acciones que transcurren en paralelo y mutuamente dependientes, como ocurre en *Alegoría de la Batalla de Lepanto*, de Veronés (II.65), o pueden dirigirse miradas que conectan misteriosamente los mundos por encima de las fronteras, al modo del *Entierro del conde de Orgaz* de El Greco (II.68). En ocasiones, estas

⁵⁹ Ruskin, J, *op. cit.*, p.232.





conexiones son encomendadas a elementos retaceados aparentemente irrelevantes, como sucede con la habitación umbría que aparece en el fondo de la estancia de la *Anunciación* de Fra Angélico, por medio de la que resultan conectadas las separaciones establecidas por la imprescindible columna, que se levanta como una espada entre el espacio del arcángel que anuncia y el de la Doncella. (II.469)

Obviamente, la coexistencia de espacios retaceados conllevará desarrollar estrategias para mantenerlos unidos, teniendo en cuenta que, cuanto más compleja es una estructura, más compleja habrá de ser la presencia dinámica de un centro unificador.⁶⁰ Y pocas estructuras tienden tanto a la autonomía como aquellas que recuerdan la configuración de los marcos, que por naturaleza están ahí puestos para definir a su contenido como independiente, y que actúan como ecos internos del que engloba el conjunto. Unificarlas requerirá recortar parte de su equilibrio particular, lo que implicará, para que la armonía del conjunto no se vea afectada, nuevas inestabilidades en el resto de las zonas retaceadas. A su vez, esto conlleva que aumente la necesidad de mutua dependencia de los espacios recortados en el seno del conjunto, haciendo que éste se vea progresivamente reforzado gracias a esa limitación de la autonomía de las partes.

Podemos comprobar esto con claridad en el cuidado equilibrio con el que contrapesa Piero della Francesca los espacios con los que divide la superficie pintada en *Sigismondo Pandolfo Malatesta ante San Sigismondo* (1451, Rímini, Templo Malatestiano, II.465). Además de para atender al propósito de ambientación de la escena, Piero se sirve de las columnas de la estancia (elemento repetido que incorpora una cadencia casi musical al conjunto, reforzada por la unión de la que dota la cornucopia a las columnas), para lograr esa escisión parcial. Esta división - cuidadosamente combinada con la línea diagonal descendente formada por la cabeza del santo y la confluencia de su mano con la columna de la izquierda, la cabeza del príncipe, y la disposición del perro blanco elegantemente tumbado - permite crear en el interior de la escena tres espacios parcialmente seccionados: el de la izquierda, del que se asoma San Sigismondo irrumpiendo desde el más allá en el mundo físico, el de la derecha, donde se ha servido de un hueco circular en la pared para mostrar una *veduta*, y el central, en el que Sigismondo Pandolfo Malatesta, orante de perfil, resulta perfectamente centrado, y con ello realzado, dentro del particular *reeencuadre* que proporcionan las columnas. Junto a los vacíos que en cada parte nos avisan que ésta no puede ser todo, y que la mirada ha de continuar para encontrar complementos a esas carencias en otras zonas retaceadas del cuadro, sutiles detalles dispuestos a lo largo de la línea diagonal descendente pasan por encima de las fronteras interna y los atan en el todo.

En otras ocasiones, las conexiones no se establecen entre espacios secuenciados más o menos similares, sino entre centros de atención distantes entre sí. Indica Rudolf Arnheim acerca de esto que “*el apartar del centro un rasgo fundamental tiene la función secundaria de intensificar la actividad de la composición*”⁶¹.



465. P. della Francesca. *Sigismondo Pandolfo Malatesta ante San Sigismondo*. 1451, Rímini, Templo Malatestiano.

⁶⁰ Vid. Arnheim, R, *op. cit.*, p. 19.

⁶¹ *Ibid*, p. 135.





Persiguiendo la formulación de modos eficaces y bellos de relacionar estos núcleos de atención propone Ruskin las que denomina *Ley de Curvatura* y *Ley de Radiación*,⁶² referidas a la disposición que han de adoptar las partes ordenadas dentro del todo. Éstas deberán procurar evitar una alineación recta y extenderse por la superficie del cuadro como si se proyectaran a partir de un punto.

En el ámbito de las zonas retaceadas dotadas de cierta autonomía, esta conexión de la parte y el todo puede responder a elaboraciones sofisticadas, como ocurre con frecuencia en la presencia de textos que se constituyen en claves. El retrato de *Laura Battiferri* (1555-60, Florencia, Palazzo Vecchio, **II.466**),



466. Agnolo Bronzino. *Laura Battiferri*.
1555-60. Florencia, Palazzo Vecchio.

de Agnolo Bronzino muestra con una calculada falta de naturalidad a la retratada y un libro abierto. En él aparece un texto legible, con el propósito de buscar la mayor claridad descriptiva de ambos y un efecto arcaizante que, remitiendo a los retratos femeninos de perfil basados en modelos de monedas antiguas, confiere al conjunto un aire aristocrático y superior. Laura Battiferri, casada en segundas nupcias con el escultor Bartolommeo Ammanati, del que no tuvo descendencia, era una eminente poetisa, cuya fama trascendía las fronteras de Italia.⁶³ En la confección de su retrato, nada parece importar a pintor y retratada la falta de naturalidad del gesto: todo, cabeza, manos y libro están a disposición del efecto buscado en el espectador, que ha de interpretar a la lectora y a su lectura, el *Cancionero* que Petrarca dirige a su amada Laura, como identificados entre sí. La otra Laura, la retratada, busca con su gesto tanto parecerse a ésta, cuya belleza inaccesible fue descrita por el poeta de modo calculadamente inconcreto, como indicar un estado del alma, en el que la poesía como creación y la rendida admiración por el poeta toscano ocupan un lugar preeminente.

De aún mayor sutileza es el uso del retazo enmarcado tras la *Mujer pesando oro* de Jan Vermeer (1662-64. Washington, National Gallery of Art, **II.467**). Aquí, en una habitación en penumbra con una ventana tapada por la que entra un breve e intenso relámpago de luz, una mujer con la cabeza cubierta sostiene una balanza con una mano mientras se apoya en la mesa con la otra. Tras ella, estableciendo un paralelismo que es tanto temático como formal, se vislumbra, colgado en la pared, un lienzo de autor desconocido, que representa el Juicio Final. Ahí serán pesadas las almas de los hombres, y les será adjudicado un destino de acuerdo a sus obras. Cabe interpretar la obra en clave doméstica- una mujer ajustando cuidadosamente una balanza, antes de iniciar el pesado de los objetos de valor colocados sobre la mesa- en un entorno hogareño- ante un cuadro que trata el tema escatológico casualmente-. Pero, siendo esencialmente eso, dado el carácter cotidiano de lo representado, parece probable que se establezca, además, un paralelismo entre la escena “pintada” y la escena “real”. Se ha leído esta relación en términos de amonestación o advertencia, que censuraría la actitud de la mujer, ávida de acumular riquezas, pero la intención de Vermeer es mucho más fina, completando un complejo contenido, en el que la transposición de lo que ocurre en el cuadro a la figura que se encuentra ante él se basa en parte en la extrema atención con la que el pintor de Delft ha imbricado ambas piezas.

⁶² Ruskin, J, *op.cit*, p.???

⁶³ Cfr. Schneider, N. *The portrait*, p.64.





Así, la mujer real se transforma en alegoría. Herbert Rudolph la ha considerado una personificación de la Vanitas,⁶⁴ si bien no tiene nada en la balanza, traduciendo con su gesto de concentrado equilibrio las palabras de Job, 31, 6 “Pésame él con balanza de justicia, conozca Dios mi integridad”, y adoptando el acto tradicionalmente asimilado al Arcángel San Miguel en el Día del Juicio, que pesará en una balanza las almas de los muertos. Se trataría, pues, de la Verdad, representada frecuentemente como una mujer con balanza, antorcha y libro, con una imagen del Juicio Final tras ella y un pie sobre un globo terráqueo, elemento éste último que, junto con la antorcha, no habría sido incluido.

Quizás pueda confirmar esto la comparación con un cuadro de Pieter de Hooch de tema similar, *Mujer con balanza* o *Mujer pesando oro* (1664). Sin entrar en paralelismos y diferencias formales entre ambos cuadros, estrictamente contemporáneos, nos interesa señalar que, mientras que de Hooch recoge (Il.468), estilizándolo, un tema recurrente en la pintura holandesa de la época, la mujer pesando oro como alegoría de la vanidad de los bienes terrenales y de la fugacidad de la vida, (algo cercano a la intención del cuadro de Berlín), la presencia del cuadro apocalíptico tras ella, inexistente en el cuadro de de Hooch supone que Vermeer use, con plena conciencia, un modelo iconográfico que representa la vanidad desviándolo hacia otro, la Verdad, con el que tiene coincidencias formales (la mujer que pesa), pero esenciales - antagónicas de hecho-, diferencias de significado. En el catálogo de la exposición de Washington y La Haya de 1995-96 escriben Wheelock Jr. y Broos:

*“El mensaje esencial de la escena parece ser que la templanza y un juicio equilibrado deben guiar la vida. (...) La balanza, emblema de la justicia y, por último, del Juicio Final, indica que la mujer es responsable de sus propios actos y que a ella le incumbe sopesarlos y equilibrarlos. En el mismo sentido, el espejo en la pared, frente a la mujer, representa el conocimiento de sí”.*⁶⁵

La tranquila actitud de la mujer muestra que no tiene nada que temer y que es más bien una traducción en términos físicos de una justicia absoluta, que sólo puede proceder de lo alto, y a la que la mujer parece confiarse. La relación queda subrayada al haber ubicado su cabeza perfectamente centrada dentro del marco del cuadro inserto, destacando con su claridad contra los tonos oscuros de éste, y al colocarla exactamente bajo de la figura de Cristo. Al tiempo, como subrayando la relación o el paralelismo entre las dos acciones, la escatológica y la real o alegórica, el lado izquierdo del rectángulo inserto que contiene la visión desciende desde lo alto hasta el centro del cuadro. Con ello, toda la concentración y la visualización de la fuerza de la gravedad que materializa el oscuro tramo vertical del marco ejemplifica la implacable y terminal decisión del Día del Juicio, desembocando sobre la mano que sujeta la balanza en el centro geométrico mismo del cuadro y fijándola en ingravido equilibrio.⁶⁶



467. Jan Vermeer. *Mujer pesando oro*. 1662-64.
Washington, National Gallery of Art.

⁶⁴ Wheelock Jr., A. K., *op. cit.*, p. 82.

⁶⁵ Cit. por Bozal, V., *Vermeer*, p.198.

⁶⁶ Vid. Arnheim, R., *El pensamiento visual*, p.283.





468. Pieter de Hooch. *Mujer con balanza* o *Mujer pesando oro* 1664. Berlín, Gemäldegalerie.

Y estos recursos no se limitan a ser útiles a la hora de que los elementos que los integran se refuercen mutuamente y constituyan una historia completa y legible, sino que sirven también para atar al espectador a la escena. Hemos visto que así ocurría con las puertas, ventanas y estructuras de variada índole que configuran huecos donde se asoman personajes que juegan a ser espejos del espectador, introduciendo así a éste en el cuadro y facilitando que empatice con su contenido.

4. Coherencia basada en relaciones anafóricas y catafóricas.

La posibilidad de servirse de la variedad de artificios a los que nos hemos referido para incluir miradas simultáneas hacia delante y hacia atrás en el discurso resulta una de las razones más sugerentes y refinadas para su uso. En artes cuya naturaleza es sucesiva, las facilidades para hacer presente este imprescindible recurso narrativo son mayores, pero justamente las limitaciones que encuentran las artes en las que toda la información que portan es transmitida en un sólo tiempo hacia el espectador hacen que la inclusión de elementos que sugieran sucesión temporal adquiriera algo de carácter mágico. En principio, el pintor juega apenas con poco más que con el tiempo necesario para que el espectador recorra la superficie del cuadro, servidumbre que puede utilizar en su beneficio, trazando un recorrido para la mirada en el que dosifique la información, de modo que aquél puede entenderla como ocurrida en momentos diferentes, o como si se estuviera desarrollando ante sus ojos. Al respecto, señala D. Arasse que

“la gran tradición de la pintura narrativa explotó para sus propios fines ese acompañamiento temporal que marca el ritmo de la experiencia del cuadro de pintura. Utilizando la “temporalización narrativa” del espacio pictórico que el recorrido de la mirada hace posible, la pintura de historia pudo escapar de la aterradora limitación a la que parecía condenarla la simultaneidad instantánea de su representación”.⁶⁷

Sólo el ingenio de los pintores, unido a una sabia utilización de ciertas convenciones compartidas entre ellos y sus espectadores, han posibilitado la consecución de efectos para sugerir una dosificación temporal en principio vetada a la pintura. Y para superar esa limitación producida por la simultaneidad de los componentes de una imagen, las parcelaciones de todo tipo resultan herramientas muy capaces, permitiendo la irrupción dentro del cuadro principal de escenarios libres de las limitaciones a las que éste está sometido.

“La “ventaja” de la pintura consistiría, pues, en que, en su simultaneidad, puede ser recortada a voluntad. Esta observación evoca, una vez más, a Roger de Piles, quien ya en su Cours de peinture par principes señala la “doble modalidad (inmediata y sucesiva) de la mirada”.⁶⁸

⁶⁷ Arasse, D, *op. cit.*, p. 240.

⁶⁸ *Ibid*, p. 241.





Un recurso tradicional ha sido el de la suma o yuxtaposición de cuadros dentro de un conjunto unitario, de modo que la contemplación sucesiva de los mismos supone la referencia a tiempos encadenados. Alguno de estos cuadros puede, a su vez, presentar divisiones que impliquen nuevas yuxtaposiciones, que serán leídas como ilustraciones de tiempos distintos. Así sucede en el retablo de *La Anunciación* (hacia 1430. Madrid, Museo del Prado, **II.469**) de Fra Angélico, formado por la gran tabla con el tema central, bajo la cual se encuentra una predela formada por cinco paneles, en los que se representan sucesivas escenas de la vida de la Virgen: su Nacimiento y Desposorios; la Visitación; la Adoración de los Magos, en el centro; la Presentación de Jesús en el Templo, y las Exequias de la Virgen. Se trata de imágenes independientes, regidas por la lógica complementaria de los retablos; separadas cuentan escenas de tiempos distintos, juntas cuentan una vida.

Pero nos interesa ver que esa sucesión temporal, a cuya lectura estaba acostumbrado el espectador contemporáneo al retablo, y que todavía hoy nos resulta familiar (mayoritariamente, por los comics), desembarca o se aplica también en el panel central, que, dentro de un único espacio enmarcado muestra al mismo tiempo la pasada expulsión del Edén como consecuencia del pecado, representado en el lado izquierdo, el presente de la Anunciación, en el centro y la respuesta de Virgen, que remediará ese mal, en el lado derecho. Fra Angélico divide su cuadro en tres partes desiguales por medio de dos columnas verticales que separan el espacio construido donde acontece el anuncio del ángel y el espacio virgen del Paraíso.

El pintor suaviza el riesgo de escisión distribuyendo aquí y allá avanzadillas de cada espacio que invaden el de al lado: la punta de las alas del arcángel Gabriel y su pie están todavía en el mundo de la izquierda, de modo que dan a entender que, habiendo asistido a la expulsión del paraíso (aunque no la protagonice él, sino San Miguel), habitan el mundo pasado. Éste, espléndido en su verdor, pero caído, aparece nuevamente, ahora recortado por el estrecho hueco que deja el arco entre la columna izquierda y otra muy próxima en la superficie del cuadro, aunque alejada en profundidad, mostrándose como una sombra que lastra el presente. En él, el

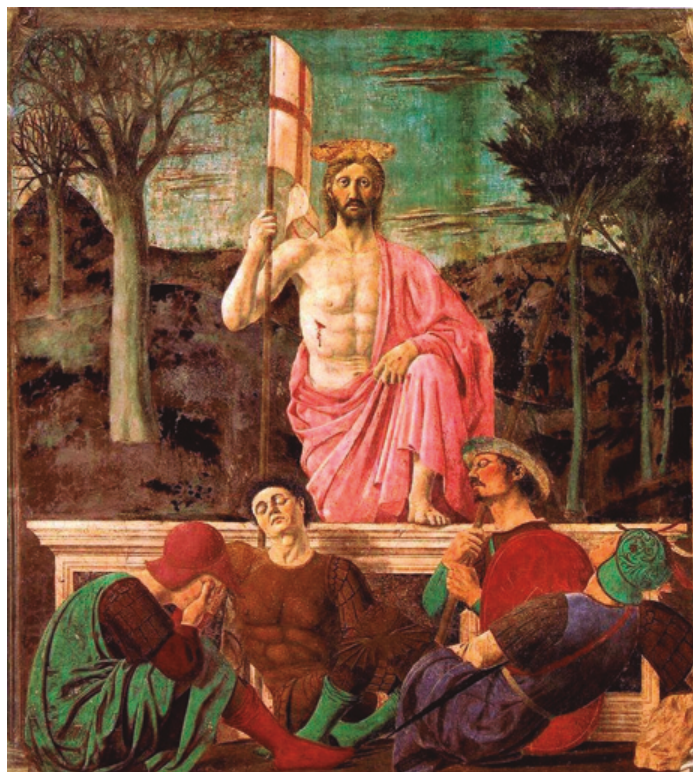


469. Fra Angélico, *La Anunciación*. Hacia 1430.
Madrid, Museo del Prado.

arcángel hermano del que sostuvo la espada flamígera el día de la Expulsión, es portador de la oferta de Redención, pero necesita del asentimiento de la doncella. Nada de él atraviesa la segunda columna, pero sí lo hace desde la derecha la alfombra sobre la que se apoya la Virgen y el hueco rectangular que se abre en la pared al fondo, que funcionan como entre actos, separando y uniendo espacios y tiempos. Finalmente, en la derecha asistimos al “*fiat*” que se espera contrapesa la calamidad, abriendo al hombre la esperanza futura de la salvación. Recorriendo los tres espacios, presente en los tres tiempos, el Espíritu representado por un haz de luz, escondido pero presente, sirve de cadena que sujeta unidas a las tres bandas verticales del cuadro.



Si en el anterior ejemplo el mecanismo separador sobre el que se basa la explicación de diferentes momentos de una historia consistía en franjas que producían divisiones verticales, puede asimismo cumplir estas funciones una estructura de cruz, como ocurre en *La Resurrección* (1458-68, Borgo Sansepolcro, Museo Civico, **II.470**), de Piero della Francesca, donde también se recurre a elementos arquitectónicos, pero no para separar parcelas del interior de la escena, sino para encuadrarla, a modo de marco. Este marco, formado por dos columnas corintias, un arquitrabe y un basamento de piedra, es algo más que un recurso para recalcar su contenido: fundamenta desde él un ambiente de clasicismo, de severidad y de solidez que se encarnan en la pétrea y enhiesta figura de Cristo, imponente Resucitado y triunfador sobre la Muerte, que se erige como una columna vertical central y divisoria.



470. Piero della Francesca. *La Resurrección*. 1458-68, Borgo Sansepolcro, Museo Civico.

Esta frontera, dispuesta por completo paralelamente al plano del cuadro, separa tras de sí el paisaje en dos partes, como metáfora de una bisagra que dividiera en dos la Historia: una, previa a la Resurrección, a la izquierda, seca e invernal; otra tras su sacrificio y victoria, a la derecha, reverdecida y feraz. Todavía dentro de ese marco hay una nueva parcelación por medio del sepulcro horizontal, igualmente paralelo al plano del cuadro, que divide el espacio en dos zonas, una, la inferior, para los soldados- la humanidad- y otra, la superior, reservada como privilegiado ámbito de la Vida tras la muerte. Se ha señalado la similitud de esa barrera del sepulcro, por encima de la cual Cristo impera colocando un pie, con un altar, sobre el que ha sido inmolado. Refuerza la solemnidad del conjunto la reducción de los elementos de la narración a su mínima expresión, limitándose a la presentación de acontecimientos y personajes, para así conseguir una sensación de paralización del tiempo, de un presente eterno referido

*“no a un presente fantástico o ilusorio, sino real, intensa y sólidamente material, de convincente espacialidad figurativa, de luminosidad verosímil”.*⁶⁹

Divisiones verticales presenta también el segundo episodio de la extraña *Historia de Nastagio degli Onesti* (1483, Museo del Prado, **II.471**), de Sandro Botticelli, si bien no es aquí a ese tipo de separaciones al que se encomienda la distinción de tiempos. Ilustrando por encargo de Lorenzo el Magnífico una de las narraciones de Boccaccio en el *Decamerón*,⁷⁰ Botticelli recurre a una reiteración de troncos verticales a ambos lados del cuadro, que sólo dejan entrever fragmentos estrechamente parcelados del paisaje, lo que convierte el espacio central de la composición, donde repentinamente se abre un claro, en algo parecido a una ventana irregular dentro del paisaje. A este peculiar cuadro dentro del cuadro le está reservado explicar un episodio de la historia posterior al del primer término, con el que sin embargo

⁶⁹ Bozal, V, *Piero della Francesca*, p. 40.

⁷⁰ Boccaccio, *Decamerón*, Jornada V, 8ª Novela.



471. S. Botticelli. *Historia de Nastagio degli Honesti*. 1483. Madrid, Museo del Prado.

comparte protagonistas: ante nosotros se presenta el espectáculo de Guido, antepasado de Nastagio que se suicidó por amor, y al que la justicia divina condenó a aparecer en ese lugar todos los viernes, perseguir a la joven que le rechazó, arrancar su corazón una vez ha sido abatida, y lanzárselo a los perros para que lo devoren. Simultáneamente, entre los árboles contemplamos el siguiente episodio de la maldición: la muchacha resucita y es nuevamente perseguida por el furioso amante rechazado. Botticelli aún de esta manera la costumbre antigua de identificar dentro de una composición narrativa lo cercano en el espacio con lo anterior en el tiempo, así como lo alejado en el espacio - aquí, en el cuadro enmarcado por los troncos-, con lo posterior en el tiempo, con las convenciones que se van imponiendo en el Renacimiento, que buscan clarificar la *storia* narrada reduciendo lo mostrado en un solo espacio y un solo tiempo. La imagen resultante es la de dos persecuciones, aunque el autor sabe que el conocimiento generalizado y compartido de la narración haría posible la lectura correcta del cuadro por parte de sus contemporáneos más cualificados.

Encontramos una variante en el uso de las escenas secundarias, y del consecuente tamaño menor de los personajes, para por medio de ellas indicar diferentes tiempos. Así, en *Descanso en la huida a Egipto* (Museo del Prado), Gerard David ilustra este episodio, basado en el desarrollo que los *Evangelios apócrifos* y la *Leyenda Dorada* hacen del pasaje del Evangelio de San Mateo, presentando ante el espectador en primer término el tiempo concreto del descanso, con el conjunto triangular formado por la Virgen y el Niño (II.472). Pero, dado que esa escena puede haber ocurrido en cualquier otro momento de la infancia de Jesús, se especifica cuál se quiere describir, mostrando simultáneamente a los mismos protagonistas duplicados en



472. G. David. *Descanso en la huida a Egipto*. 1510. M. Prado.





el espacio enmarcado por la silueta derecha de la Virgen y el tronco de un árbol. Aquí no es relevante saber si la escena del cuadro inscrito transcurre antes o después que la escena principal: forma un todo, que contextualiza a las figuras principales, en el que el tiempo está condensado y detenido.

Similar efecto se presenta en las escenas del Paraíso con Adán y Eva, como ocurre en el caso de Tintoretto (1550, aprox. Venecia, Galería de la Academia, **II.473**). Nuevamente, un árbol hace las funciones de columna que separa físicamente, pero que, como siempre, también une. Por eso, del mismo modo que es visualmente una barrera o límite dentro del cuadro, materializando la prohibición moral que pesa sobre la pareja y vetándoles probar la fruta del Árbol del Bien y del Mal, el brazo tendido de Eva con la manzana salva la barrera, constituyéndose en nexo de unión. Éste explica tanto la cohesión de la



473. Tintoretto. *Adán y Eva*. 1550, aprox.
Venecia, Galería de la Academia.

pareja en su decisión como una continuidad de los protagonistas desde el estado de inocencia anterior a la caída hasta el posterior a la comisión del Pecado Original. La verdadera división temporal del cuadro reside en la distancia entre el presente del primer término y el futuro, confinado al fondo. En efecto, esta unión tendrá sus consecuencias en el tiempo, que son explicitadas dentro del cuadro en una zona paralela a la diagonal ascendente, donde se nos muestra cómo la pareja unida es expulsada del Paraíso.

La ventana, aprovechando la función que posee de permitir ver más allá en el espacio, y sugiriendo la posibilidad de que por ella se perciba también a través del tiempo, puede también ser un mecanismo por el cual expresar una indefinible presencia de un momento futuro. Un cuadro antiguamente atribuido a Giorgione *Virgen con el Niño, santa Catalina y san Juan Bautista* (Venecia, Galería de la Academia, **II.474**), obra de Sebastiano Luciani, llamado del Piombo, presenta la particularidad de que la ventana abierta en su centro va más allá de limitarse a mostrar un lugar distinto al espacio que ocupan las cuatro figuras del primer plano, algo normal en una ventana abierta que comunica con exterior. En efecto, por medio de un ingenioso solapamiento visual, el pintor sugiere que el tiempo que transcurre en el paisaje es también distinto al momento en que los santos se arrodillan ante Jesús. Sobre la cabeza de éste, colocada en el centro del cuadro, la mano de San Juan sostiene un bastón con un travesaño en su parte superior. Éste, ópticamente superpuesto al paisaje, semeja una cruz premonitória plantada en el campo que, como una espada de Damocles, pendiera justo sobre el Niño y hacia la que Éste mirara, asumiendo su destino.

También el cuadro inserto en el cuadro, y que está siendo pintado por el pintor, puede ser instrumento para una irrupción del tiempo, o para una meditación sobre su naturaleza y su tránsito. En su *Autorretrato del artista pintando el retrato de su padre* (Florenia, Uffizi, **II.475**), Luca Cambiasso se retrata de espaldas al espectador, al que se vuelve para mirar, mientras con su cuerpo da frente a un lienzo. El contorno del cuadro en el que pinta resulta desvaído, indefinido, fantasmagórico: de él surge como una aparición, más real que el pintor, y de mayor tamaño, la efigie de su padre, cuya mirada se dirige hacia el mismo punto -externo al cuadro- que la suya. Se intuye que ambos miran al espectador, pero no acaba de entenderse porqué habrían





474. Sebastiano del Piombo. *Virgen con el Niño, santa Catalina y san Juan Bautista*. Venecia, Galería de la Academia.

de hacer tal cosa, qué distrae de su tarea al pintor para dirigir su atención hacia un punto al que la “aparición” del cuadro también parece haber querido dirigir la suya. Esta extraña disposición de la mirada de los protagonistas parece indicar que no se miran porque no pueden verse, como si sólo pudieran hacerlo dirigiendo su vista hacia donde lo hacen. El retrato del padre es para Cambiasso el retrato de otro, pero, al tiempo, es también un autorretrato futuro. Por ello, es como si ambos necesitaran un espejo ante el

cuadro, en el lugar donde habría de estar el espectador, para que ese espejo (el tiempo) les devolviera la imagen que tienen ante sí y no ven (el pasado del uno, el futuro del otro), y por medio del cual lo que hacen es mirar indirectamente justo lo que tienen ante sí, como si se tratara de la misma persona, que no puede contemplarse con distintas edades sino al verse en el mágico espejo (del arte).



475. L. Cambiasso. *Autorretrato del artista pintando el retrato de su padre*. 1595. Florencia, Uffizi.

Todavía más dramático que el de Cambiasso es el uso del retrato dentro del cuadro que hacía Caravaggio, para la expresión del paso del tiempo, en su *Autorretrato en el espejo* (hoy perdido y que conocemos por un grabado, **Il.476**). Este lienzo desaparecido constituía, más que de una *autorrepresentación* en el presente, una Vanitas y una visión en el futuro. En él resulta llamativa la colocación en “cascada” descendente-organización visual que coincide con la temática del cuadro- de la cabeza que mira de perfil, el espejo, su imagen (correcta con la posición del espejo, donde la cara se nos muestra más completa y si se quiere, más real), y el cráneo en el borde inferior derecho, cuya realidad, se nos viene a decir, no por ser sólo futura- la siguiente-, es menor. Aún más evidentemente expresa esta idea el pintor francés del siglo XVI Gaspard Masery, quien se muestra de pie, retratándose ante un caballete, en un cuadro donde sólo aparece, devolviéndole la mirada, el rostro de la muerte. Y un propósito similar presentan ciertos cuadros pareados o pintados en el anverso y el reverso de

un mismo soporte, que, al representar en ellos un retrato y un cráneo, persiguen mostrar, con la menor distancia física posible, el presente y el destino del sujeto retratado, recordándole su aspecto futuro.





En ocasiones, los márgenes que separan diferentes momentos de una historia se amortiguan hasta casi desaparecer, haciendo coexistir tiempos distintos, perfectamente integrados dentro de un escenario común, y dejando a la presuposición del espectador, conocedor de la historia colocada ante él, que superponga imaginariamente las barreras entre tiempos. Jacopo da Pontormo, en *José en Egipto* (1517-18. Nacional Gallery, Londres), nos cuenta diversos episodios de la historia de José, mostrando al espectador una variedad de espacios, en los que transcurren los diversos momentos, desvinculados entre sí pero dentro del ámbito de una única escena. En ella se da la peculiaridad de que los espacios arquitectónicos que, en su improbable rebuscamiento se atienen a una perspectiva coherente, aparecen poblados por figuras cuyas dimensiones no se rigen por ésta en absoluto, confiriendo al conjunto un aspecto caótico y extraño, no distante de otros contemporáneos manieristas que

“se inclinan más hacia la abstracción que a la pura imitación de la naturaleza: por consiguiente, proponen una visión, por decirlo así, metafórica de la realidad, y sus composiciones adquieren a menudo un aspecto que hace pensar en los surrealistas de nuestra época”.⁷¹



476. Grabado según Caravaggio.
Autorretrato en el espejo.

Esta mezcla de tiempos distintos en un sólo lienzo, algo que siempre inducirá a la confusión del espectador, parece más accesible a un modo de representación arcaico, (donde la incapacidad o el desinterés en la consecución de un efecto verista coloca al espectador en una actitud por la que percibe que lo contemplado busca ante todo transmitir una información seriada), que a formas artísticas posteriores, interesadas en hacer que se tome la imagen por un sucedáneo de la realidad.

En ese sentido, *Paisaje con San Antonio abad y San Pablo Ermitaño* (Museo del Prado, **II.36**) supuso para Velázquez un desafío extraordinario, del que salió sorprendentemente triunfador, demostrando una extraordinaria versatilidad. En este cuadro, de modo inusual ya para el siglo XVII, aunque frecuente en los siglos anteriores, Velázquez narra una sucesión de episodios de una misma historia en una única composición. Para ello siguió minuciosamente la descripción que hace la *Leyenda Dorada* del encuentro de los dos eremitas,⁷² jugando, en la medida de lo posible con la costumbre de relacionar tamaños y momentos en el tiempo.

Así, al fondo, en el paisaje, San Antonio inicia la búsqueda de San Pablo Ermitaño, el primer eremita cristiano, al que desea conocer, y pregunta a un centauro, que encuentra en el camino, por el paradero del santo. Todavía en el paisaje, pero en un plano intermedio, vuelve a preguntar a un ser fantástico, en este caso un sátiro, y éste sí le orienta. Más adelante llega a la cueva del santo, pintada a la derecha, en una gruta en la roca, donde San Pablo se ha refugiado, inquieto ante la presencia inusual de un visitante. El primer plano recoge- inspirándose en el grabado de Durero sobre el mismo tema- la escena de ambos santos esperando la visita del fiel cuervo que durante años ha alimentado al anacoreta, esperando que ahora doble el suministro. Finalmente, algo más atrás, a la izquierda y, de pronto, más reducidos -rompiendo la regla, que había respetado hasta aquí, de que el tamaño de las figuras en cada episodio es mayor que las

⁷¹ Praz, M, *op. cit.*, p. 97.

⁷² Santiago de la Vorágine, *op. cit.* Tomo I, cap 15, p.98.





del cronológicamente anterior-, asistimos al último acto: San Antonio ha visto desde el camino ascender al cielo el alma de su amigo. Vuelve a la cueva, y allí descubre el cadáver de San Pablo, al que mientras él reza, dos leones se disponen a enterrar, cavando un hueco en la tierra. El efecto final es una mezcla del verismo de su autor y un uso arcaizante y septentrional de bandas de fondo que se corresponden con franjas temporales, dispuestas en un maravilloso paisaje que tiene algo de telón ante el que se superponen las figuras de los santos y, sobre todo, el cuervo, que transporta un pan que parece incrustado en el cuadro.

Actualizando la antigua capacidad del retablo para la expresión de la sucesión de tiempos, pero dotándola de un dinamismo y una sofisticación nuevos, Rubens se sirve del encadenamiento de cuadros para salpicarlos mutuamente de detalles presentes en el de al lado, produciendo efectos de continuidad temporal o por el contrario, de anulación de la sensación del tiempo. Así, el grupo formado por *El descendimiento de la Cruz* (1611-1614, Amberes, Catedral de Nuestra Señora, **II.477**) que tiene a su lado *La visitación* y *La presentación en el templo* resulta unificado sutilmente. Pintado para la capilla de los Arcabuceros en la catedral de Amberes, inmediatamente después de realizar el tríptico de *La Erección de la Cruz*, 189 vecino a éste, aquí, a diferencia de aquél, sí respeta la separación espacial y temática propia de los trípticos, no convirtiendo el conjunto en una unidad espacial.

Débilmente unificado por una diagonal descendente, el ritmo del conjunto es patéticamente pausado y contemplativo. Junto a ello, otros dos elementos atan a los tres paneles entre sí: cierta unidad cromática y la presencia en todos de especies botánicas cuyo simbolismo está asociado a la Pasión, como “*robles, helechos*



477. P.P. Rubens. *La visitación, El descendimiento de la Cruz, y La presentación en el templo*.
1611-1614, Amberes, Catedral de Nuestra Señora.





rosales, parras, símbolos respectivamente de eternidad, humildad, martirio, eucaristía".⁷³ Pero lo decisivo para dotar de unidad al conjunto es el modo en que el pintor imbrica las tres partes por una sutil unidad temática e iconográfica, con la que traza una línea unificadora por encima del tiempo. Las escenas de la Visitación (izquierda), la Presentación en el Templo (derecha) y el Descendimiento (centro), tienen en común la circunstancia de que en los tres casos Cristo es portado: en un primer momento, por la Virgen en cinta, en el segundo por el Sacerdote y, en el tercero, finalmente, por los discípulos que bajan a tierra el cuerpo con una delicadeza que contrasta con la ferocidad con la que ha sido izado en el tríptico vecino.

Pero nada es tan capaz de atrapar el tiempo para un pintor como un cuadro que muestre su propia vida, y con ella la propia obra. Eso hace David Bailly en su extraordinaria *Naturaleza muerta* (1651. Stedelijk Museum "De Lakenhal", Leiden, **II.478**). A primera -y cuidadosa- vista, se trata de un cuadro que ha de servir de excusa para que el pintor muestre su habilidad a la hora de mostrar un nutrido catálogo de texturas de materiales producidos por la naturaleza y elaborados por el hombre, que parecen conformar una "Vanitas": madera torneada, piedra esculpida, perla pulida y montada en collares, piel curtida para cubierta de libros, metal fundido para darle forma en utensilios o esculturas, o acuñado en monedas, hueso tallado, y, también, papel, tela, vidrio, o escayola. Junto a estos objetos, algunos de ellos esculturas, hay una serie de retratos de diferente naturaleza y tamaños: uno "real", dos pintados, dos dibujados, otro indefinible. Entre algunos de los objetos y algunos de los cuadros hay sutiles duplicaciones o ecos: el collar aparece "pintado" en la "realidad" y pintado en el retrato de la dama; un fruncido de tela de este retrato "salta" a las tres dimensiones del busto del amorcillo que está junto a él, y encuentra un nuevo eco en la tela de la parte superior del cuadro. Igualmente, hay duplicaciones de tipo cromático y formal. Señalaremos entre estas últimas los repetidos óvalos que suponen el laúd de la ilustración colocada junto a la cabeza del joven, la cabeza de éste, la paleta, los formatos de los dos retratos que ocupan el centro de la composición, el gesto del san Sebastián, que los amplifica, y, en fin, la caja.

Sobrevolando este preciosismo flotan elementos de inquietud: la vasija caída, la vela apagada que aún humea, el reloj de arena, las rosas fugaces, alguna ya algo ajada, el cráneo. Todo este repertorio no deja lugar a dudas sobre que el sentido último, más allá de la demostración de virtuosismo, es hablar sobre lo efímero y transitorio de los afanes y las industrias humanas. Menos perceptible que los objetos anteriores, tres pompas de jabón flotan y elevan no sólo el nivel de perfección técnica, sino también simbólica. Lo mismo ocurre con la extraña imagen de la mujer que se entrevé tras la alta copa de vino. ¿Referencia al origen de la pintura tal como relata Plinio, según baraja a regañadientes Alpers?⁷⁴, o, mejor aún, y más "realista": ¿humo que conforma una cabeza humana?

El joven que aparece en primer término sujeta un tiento de pintor, de donde se deduciría que se trata del propio Bailly. Pero lo cierto es que, en 1651, el pintor contaba ya con sesenta y siete años. Alpers identifica al joven con un ayudante,⁷⁵ pero actualmente se cree mayoritariamente que, tanto por el lugar que ocupa en el cuadro, como por la actitud que tiene y el sentido probable de la composición, e incluso por el parecido entre el joven y el retrato que sujeta, se trataría más bien del propio Bailly cuando era joven, efigie hecha quizás a partir de un autorretrato antiguo. Los retratos ovalados serían los del pintor en el momento de pintar el cuadro y el de su mujer cuando era joven, quizás con el aspecto que tenía cuando el propio pintor era como se retrata a la izquierda. Varios de los objetos hacen como de resumen de su vida: la copia de una imagen veneciana alude a su viaje a Italia, la copia del *Tañedor de laúd* de Hals, la rosa, el papel, el retrato femenino, el reloj de arena, la calavera, son todos objetos que Bailly había pintado ya antes. El cuadro sería un monumento a la fugacidad de la vida en su sentido más amplio, pero también en el más concreto, a lo pasajero de su propia vida. Bailly se habría representado simultáneamente como retrato y como naturaleza muerta, objetual y autobiográfica. La cabeza "pintada en humo" podría ser el

⁷³ Morán, M, *op.cit*, p. 52.

⁷⁴ Alpers, S, *op. cit*, p. 160.

⁷⁵ *Ibid*, p.158.





478. David Bailly. *Naturaleza muerta*. 1651. Leiden, Stedelijk Museum “De Lakenhal”.

retrato de un fantasma querido: la mujer del pintor, ya fallecida. Los análisis radiográficos desvelan que, inicialmente, el tiento apuntaba en dirección hacia ella, como en un intento de tender un puente entre el presente y el pasado (aunque era un pasado aún más remoto cuando el pintor tenía el aspecto con el que se retrata), una pasarela entre la vida y la muerte. En el texto del borde inferior derecho podemos leer una cita del Eclesiastés: “VANITAS VANITA (TUM) ET OMNIA VANITAS”, bajo lo cual sigue: “DAVID BAILLY pinxit /A 1651”. Junto a ésta, otra hoja, plegada, está en blanco. Como en el verso de Quevedo, “*Soy un fue, un será y un es pasado*”,⁷⁶ Bailly se nos muestra simultáneamente como pasada efigie juvenil, como anciano presente y, salvada la frontera que le separa de la naturaleza muerta, en el muerto futuro que simboliza el cráneo. Todo ello convierte, a los ojos del pintor, a los objetos del cuadro -lleno de esforzadas realizaciones de los hombres, producidas en la esperanza de que puedan vencer al tiempo-, e incluso a la propia significación alegórica del bodegón, en vanos, irrelevantes, o, como “dice” pictóricamente el propio Bailly, en pompas de jabón, símbolo de la melancolía.

Finalmente, una cita entera de un cuadro en otro puede ser un intento no de incluir el tiempo, sino de anularlo. Desde luego, las similitudes evidenciadas por *Carlos III* y *La familia de Carlos IV*, de Goya, con los retratos de *Felipe IV* y *Las meninas*, de Velázquez (eco que aparece también especular o invertido entre la *Venus del espejo* y las *Majas*), se entienden como explícitos homenajes del pintor real de los primeros Borbones al del penúltimo Austria, pero quizás hablan también, implícitamente, del interés de la casa de Borbón de acercarse al brillo político, imperial y cultural del Siglo de Oro.

⁷⁶ Quevedo, Francisco de, *Poesía original completa*. José Manuel Blecua, ed. Planeta. Barcelona, 1990, p.4.



5. Coherencia basada en la realidad denotada.

Refiriéndose a este dispositivo, Martínez Fernández ha señalado que reside en que

*“los acontecimientos o estados de cosas que constituyen el referente del texto sean globalmente aceptables, sin contradicciones de unos en otros en el mundo real o en cualquiera de los mundos posibles”.*⁷⁷

Aplicando esto al cuadro, señalaremos que esa relación podrá ser intrínseca, (es decir, dependerá de la lógica emanada del conjunto del cuadro, ya sea su estilo, su grado de acabado, su nivel de verismo), o extrínseca (dependiendo entonces de la confrontación del cuadro con el mundo real posible).

Necesaria en el seno de toda imagen, este tipo de coherencia ve su exigencia relajada dentro de ciertos márgenes precisamente cuando se distingue que en su interior habita otra nueva. Ésta puede hasta cierto punto presentar un mundo propio, limitado a la imagen inscrita dentro de ese conjunto. Si el contenido de ese límite o borde quiere jugar a participar de la misma lógica que el cuadro contenedor, (como sería el caso de una ventana abierta en una habitación que muestra más allá de ella un paisaje), se ve enteramente afectado por ella, ya que habrá de afrontar una factura, un acabado y un estilo coherente con el interior de la habitación, al querer conformar un todo “real”. Enteramente distinto será el caso de bordes o marcos delimitadores de partes del cuadro que juegan a ser otro cuadro dentro del primero. En ese caso, la regla de coherencia, tanto extrínseca como intrínseca, sólo afectará al propio contorno de la imagen incluida. En un cuadro verista que contenga otro dentro de sí, el marco de este último deberá ajustarse a la orientación de la luz y la regla de perspectiva que organiza el cuadro entero, pero el contenido de ese cuadro inscrito estará libre de casi todas las reglas de coherencia que regían en el cuadro hasta ese límite; en efecto, se entra en una zona donde nuevamente se parte de un nivel cero: técnica, estilo, criterios de proporción, entonación y perspectiva son autónomos para el cuadro contenido, que sólo queda sujeto a la coherencia residual necesaria para que ese nuevo *constructo* se acople al mundo del cuadro que le cobija. De este modo, si el cuadro inscrito aparece oblicuo al Plano del Cuadro, además de, -como ya hemos dicho- verse afectado su marco por la perspectiva imperante en el cuadro-nodriz, el propio contenido del cuadro inscrito habrá de ser representado verosímilmente comprimido, y sean cuales sean los criterios de luz y tono con los que se ha organizado este último, tendrá que mostrarse tal como le afectaría a ese cuadro, una vez ejecutado, la luz que ilumina el conjunto de la escena donde se inscribe.

Recurriremos a un ejemplo señero de esto, muy posterior, lleno de inteligencia y bonhomía: *El entendido*, al que ya nos hemos referido, realizado por dibujante Norman Rockwell en 1962 (II.1), donde un *connaisseur*, representado con verista meticulosidad, se asoma a examinar un lienzo - mostrado en paralelo al Plano del Cuadro, y sólo tapado por quien lo contempla-, ocupado por una pintura realizada con la técnica de *dripping*, con la que expresionistas abstractos como Jackson Pollock se abandonaban por aquellos años a lo que Ernst había denominado “azar controlado”. La explosiva proximidad de dos estilos antagónicos no implica en ningún momento una contradicción interna en la imagen, al encargarse la frontera del marco del cuadro inserto de delimitar el espacio del que no han de sobresalir los coloristas goterones, manteniendo limpio e incontaminado el plácido mundo del espectador.

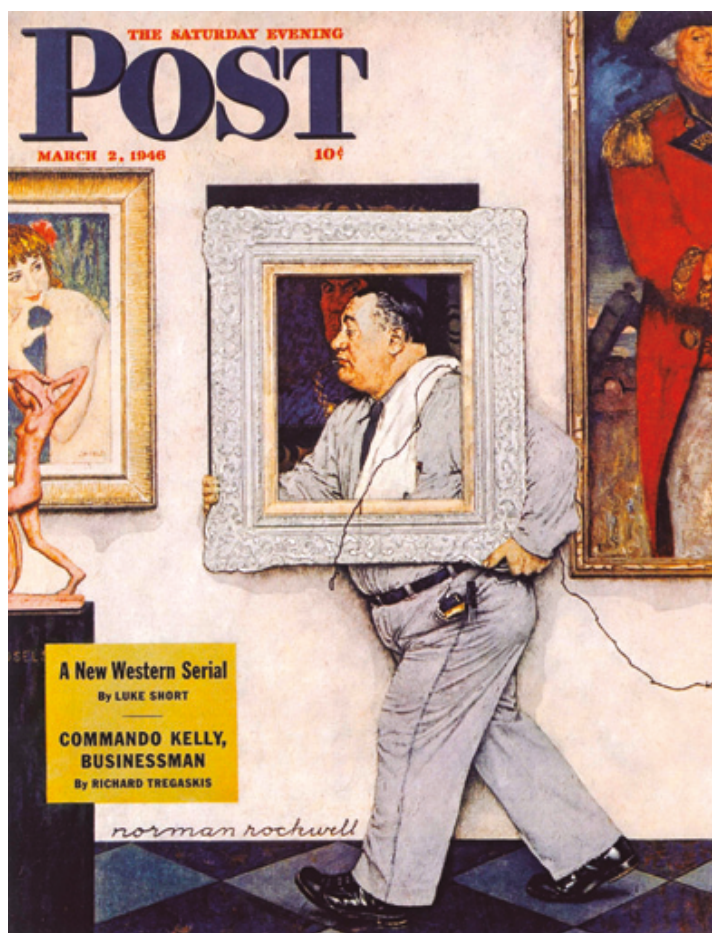
Precisamente, buena parte de los desafíos y logros de Rockwell se basan en jugar sobre el borde de esta frontera. Ésta no se ve todavía sobrepasada en ilustraciones como *Los ancestros de Willie*, (1944), donde los diferentes retratos de supuestos antepasados del protagonista no son - para así remarcar la identidad y continuidad de las propósitos de la nación en las diferentes guerras en las que éstos habían participado - sino el mismo personaje simpáticamente disfrazado en cada época. Ni tampoco lo hace cuando explora la ambigüedad implícita al cuadro en el cuadro en *Chica leyendo el Post* (1941).

⁷⁷ Martínez Fernández, J.M, *op. cit.*, p.25.



Pero la mutua actuación entre el mundo contenido en el cuadro inserto y el que le contiene se consume en *El Crítico de arte*, (1955, **II.385**), y en *Enmarcado* (1946, **II.479**), donde se entrega jocosamente a la conciencia de que el mundo pintado puede permitirse reglas propias, ignorando las que comprometen al mundo real. Así, puesto que en realidad el cuadro dentro del cuadro no pertenece, como siempre se ha jugado a creer, a un mundo distinto, sino al mismo mundo que el del cuadro que lo contiene, las fronteras del lienzo inserto no tienen porqué confinarlo, como en el mundo real, a un ámbito diferente al que lo rodea, impermeables entre sí, sino que las figuras del cuadro-dentro del cuadro pueden relacionarse con las de fuera, cuadro también al fin y al cabo.

La culminación es esta consciente liberación, más aparente que real, de las exigencias derivadas de la coherencia propia de la realidad denotada se alcanza en la delirante simultaneidad de mundos de *Abril loco* (1948, **II.383**), donde un sistemático incumplimiento de las reglas de coherencia lógica y visual terminan por conformar un nuevo mundo, también coherente en su disparate.



479. Norman Rockwell. *Enmarcado*. 1946,





CONCLUSIONES

“Ha de tenerse siempre presente que la tarea de un gran pintor es producir una gran pintura: debe, pues tener gran cuidado en no dejarse embaucar por seductores argumentos que le distraigan de sus asuntos”.

Reynolds, *Discourse*.

1. Puede considerarse al cuadro ilusionista como un *texto visual*, producto de la conjunción, armónicamente entrelazada, de partes con muy diversos carácter y procedencia. Algunas de ellas presentan características próximas a las de un cuadro independiente, aún siendo sólo integrantes de una entidad mayor.

El origen de éstas es en ocasiones inmediato y natural, siendo tomadas directamente de la realidad que rodea al pintor. Así ocurre en el caso de los bordes internos de los cuadros legibles como ventanas enmarcadoras de paisajes, cuyos contenidos podrían ser interpretados como nuevos cuadros en el cuadro, si bien la relación directa que mantienen con la realidad es similar a la del resto del cuadro externo a esa zona retaceada.

Pero lo mostrado en esas zonas separadas puede también proceder de una creación humana previa, que es tomada para ser incluida dentro de una nueva obra. Ese préstamo puede, a su vez, ser de autoría ajena o propia, es decir puede tratarse de una parte o la totalidad de un cuadro de otro pintor, o de una obra previa del mismo autor. Finalmente, esa zona delimitada puede presentar un contenido que sólo aparentemente es un cuadro existente fuera del preciso mundo representado en el lienzo.

2. A diferencia de lo que ocurre en otras artes, en la pintura estos espacios que retacean el cuadro, aparentando mostrar contenidos separados o ajenos al resto de la obra, sólo excepcionalmente presentan obras ajenas o propias previas al cuadro y externas al mundo ensimismado que éste construye, constituyendo en ese caso algo parecido a una cita en el seno de la obra anfitriona. Con mucha mayor frecuencia, se da el caso de parcelaciones que no presentan en su interior sino fragmentos del espacio representado en la imagen delimitados por bordes más o menos creíbles, que juguetonamente se convierten en ecos del formato total del cuadro. Igualmente, puede tratarse de zonas enmarcadas producidas por objetos reales, que constituyen marcos cuyo contenido se camufla como un cuadro en el cuadro, cuando en realidad no ocurre tal cosa, y el contenido del cuadro huésped es tan resultado directo de la creación del pintor como el resto del cuadro “nodriza”, siendo todos ellos de la misma autoría, y no existiendo fuera del cerrado mundo del cuadro.

3. Para que surja ese nuevo ámbito generador no es preciso que las fronteras que lo delimitan sean semejantes a las reales del cuadro que lo contiene. Si, tal como indica Arnheim, hay dos modos o mundos en el cuadro, el proyectivo y el del plano, en éste último no será necesaria la presencia de un marco explícito para la aparición de un cuadro en el cuadro: tal efecto se impone a los ojos, aunque la mente del espectador, en virtud del engaño mimético, no siempre sea consciente de que lo ve. Ni tan siquiera es preciso que esos bordes interiores, delimitadores de espacios dotados de ambiguas relaciones de autonomía y subordinación con el conjunto, sean continuos o rectos. La introducción de marcos interiores, sean éstos obvios o sólo sugeridos, muestra un mayor refinamiento y una comprensión más fina de los problemas generados por la tensión entre la variedad y la unidad de los elementos integradores de una imagen. Al mismo tiempo, y por ello mismo, el recurso a estas parcelaciones internas, con el juego de ecos que promete, posibilita elaboradas reflexiones sobre la naturaleza del cuadro y la relación de éste con el mundo.





4. Dentro de los cuadros que podríamos calificar como miméticos o veristas, en ocasiones esas partes resultan insertadas de modo que ceden toda su personalidad al conjunto al que sirven, no pudiendo ser leídas en ningún caso sino como fragmentos del conjunto al que pertenecen, cómodamente integradas y subordinadas a él. Hemos denominado aquí a los cuadros producidos de esa manera como *Ilusiones de primer grado*. Pero también puede la parte inserta conservar una marcada presencia dentro del todo más o menos verista al que pertenece, reclamando una autonomía que la convierte en algo semejante al estatus del cuadro que lo contiene, y dando lugar a un conjunto donde se distingue como deficientemente integrada desde el punto de vista de la verosimilitud. Este tipo de presencia huésped, en el que las zonas retaceadas no resultan plenamente integradas en el conjunto, construye imágenes a las que nos hemos referido como *Ilusiones de segundo grado*. Finalmente, estos espacios separados por medio de diferentes fronteras, ejemplos de las diversas excusas que hemos analizado, y que por sí mismo podrían conformar imágenes casi independientes, pueden estar integrados en escenas cuyo verismo y naturalidad hacen pensar primeramente en ilusiones de primer grado, si bien una mirada más atenta descubre en su seno, cuidadosamente camufladas, presencias cuyo carácter podría permitirles constituir obras autónomas, aunque la voluntad y la habilidad del autor ha logrado disuadirles de ese propósito de independencia, para pasar a formar parte de un todo unitario y rico, conformando algo así como un sistema o una constelación de imágenes. Hemos designado este tipo de cuadros como *Ilusiones de tercer grado*.

5. Estas parcelaciones tienen como principal efecto, paradójicamente, el de servir de recurso principal para la superación de los límites propios del cuadro. Por medio de esas fronteras internas, el cuadro puede mostrar lo que está ante él (espejo) o tras él (ventana). Puede presentar simultáneamente dos mundos o dos tiempos, escapar de sí hacia fuera, o traer al interior, incrustados, elementos externos a él. Puede hacer que el interior de ese universo propio se continúe en el cuadro de al lado, o que en su seno se vea alterada la continuidad prometida por el soporte físico sobre el que se despliega, interrumpiendo el espacio representado, o pasando por encima de sus propias reglas de coherencia y sus criterios estéticos unitarios. Puede camuflarse, ocultándose a sí mismo o a sus réplicas internas, pero también puede multiplicarse, proponiendo un sistema de mundos desconcertante, que sólo se ve limitado por el buen sentido del pintor. Es precisamente por medio de los variados modos en los que se presenta esta amplia familia de recursos como las artes han alcanzado sus niveles más altos de sofisticación en la traducción a imágenes no sólo de conceptos complejos en general, sino, más específicamente, en la formulación de algo así como un lenguaje visual de alto contenido, expresado propiamente en imágenes.

6. Precisamente por la complejidad que implica este tipo de fenómenos, su surgimiento, al igual que sucede en cualquiera de las artes donde hace acto de presencia, y más allá de las obvias diferencias derivadas de las peculiaridades de cada una, resulta inseparable y derivado de la autoconciencia del artista, indicio de que se ha alcanzado un cierto nivel de madurez en la comprensión de las finalidades y herramientas de ese arte. El autor, de manera más evidente o más encubierta, desdoblándose por medio de los encuadres internos, representa su actividad dentro de su creación, de modo que es al tiempo contemplador externo y objeto contemplado, narrador y protagonista, convirtiendo así a la obra en parte de un juego de espejos, por el que, al tiempo que la realidad generadora de la obra pasa a formar parte de ésta, se crea la vaga sospecha de que la propia realidad puede estar inserta en otra mayor y más “verdadera”.

7. Todos estos artificios se constituyen en dispositivos por los que la frontera de lo reconocible e identificable resulta escamoteada a nuestros sentidos. Ya sea haciéndonos tomar el hueco o el espejo por cuadro, o al revés, ya sea haciéndonos dudar sobre dónde empieza el cuadro y termina la realidad externa a él, ya sea sugiriéndonos que algunas partes del cuadro escapan de él, o que éste continúa fuera





de sus fronteras, alimenta la duda sobre la naturaleza de lo pintado, incertidumbre que, a su vez, escapa del cuadro y se instala en la comprensión de la realidad misma que nos rodea. Desde el comienzo del desafío implícito a la representación verista del mundo en un plano ha sido consustancial a la pintura ese desdibujamiento de las fronteras entre lo real y lo pintado, tanto desde el cuadro hacia fuera como en el seno del propio cuadro, en la búsqueda de que esa ambigüedad interna contribuya al camuflaje de los bordes del soporte del cuadro dentro el entorno físico que lo contiene. Y el desconcierto del espectador a la hora de comprender la naturaleza del espacio colocado ante sus ojos le coloca en la antesala de una incertidumbre epistemológica que afecta a su propio mundo real.

8. El análisis de las posibilidades que añade al cuadro el conjunto de mecanismos a los que hemos dedicado este estudio evidencia su aportación decisiva para potenciar las capacidades narrativas y simbólicas de aquél. El espacio delimitado por los bordes del cuadro está protegido por éstos respecto al mundo exterior y, en virtud de esa cualidad de *extrañamiento*, se presenta como algo ajeno al entorno donde se encuentra, frente al que se propone como un discurso simbólico y dotado de independencia, al tiempo que sólo toma del mundo de su entorno las reglas de coherencia que desee. Pero, una vez constituido como un mundo autónomo, queda sujeto a reglas precisas, que son las que el propio cuadro se ha marcado y debe respetar si quiere presentarse como un pequeño universo coherente. La inserción de algo que funciona como un nuevo formato actúa como un entrecomillado en el discurso del cuadro, limbo donde el juego de la invención de reglas puede volver a dar comienzo. Al producirse en el espacio concreto de un plano, esos entrecomillados, a diferencia de lo que ocurre en otras artes, vienen dados por bordes semejantes a los del cuadro que los contienen, suponiendo un peso visual determinante para el conjunto de la imagen. Esto convierte a los mecanismos o excusas con los que hacen acto de presencia en inseparables de los problemas de composición, atendiendo a los cuales se organizan esas imágenes. De este modo, forma y contenido se entrelazan y construyen el cuadro, requiriendo del pintor una cuidada disposición, que atienda simultáneamente a esos ecos internos del marco y a las posibilidades de significado que entrañan. Igualmente, dentro de éste ámbito, a ellos se deben los diferentes modos de lograr el milagro de la inclusión del tiempo en el espacio, posibilitando la presentación simultánea de varios momentos en un solo soporte, o bien reforzando la capacidad de un arte espacial como la pintura de sugerir la detención del tiempo. Esto coloca a lo representado fuera del tiempo y lo dota de cualidades extrañas al mundo familiar al espectador, facilitando la lectura por parte de éste del contenido del cuadro como un discurso simbólico. Pero no es menos importante su utilidad formal y compositiva, aportando, en el caso de las muy variadas formas en las que el elemento retaceado es reiterado o, por su parte, repite el del cuadro que lo contiene, algo parecido a una melodía por la que el cuadro se articula ordenadamente.

9. Puede, por tanto, considerarse al cuadro como un *texto visual*, dentro del cual aparecen espacios retaceados por medio de fronteras que son ecos de los límites del cuadro. Estas zonas, dotadas de diferentes grados de autonomía, pueden a su vez ser consideradas como *intertextos* de ese tejido de formas que constituye el cuadro, y han sido aquí denominados *subimágenes*. Entre ellas se establecen relaciones que hemos considerado como, sobre todo, de mera *copresencia*, o yuxtaposición física, según sucede con los contenidos de los espejos o las ventanas, y, en ocasiones, de *hipertextualidad*, presentando en su interior citas reales o aparentes. Así ocurre con los cuadros insertos dentro de cuadros, insistiendo en que frecuentemente esa presencia es velada, al no ser mostrado el contenido del cuadro, lo que deriva en una utilidad ante todo de significado.

10. De una manera algo reduccionista, puede señalarse que en el ámbito italiano las divisiones o parcelaciones son producto de una pretensión constructiva abstracta: la escena entera es diseñada





atendiendo a las necesidades narrativas de una *storia*, y es sometida a reencuadres a conveniencia, con el propósito de subrayar matices o detalles, focalizando hacia ellos la atención, o bien puede presentar diferentes momentos dentro de una sucesión de hechos. Frente a esto, el universo nórdico en general busca que esas parcelaciones internas aparezcan más naturalmente, de modo que resulten como si “ya estuvieran ahí”, y no fueran resultado de alambicadas especulaciones del pintor.

11. Desde un punto de vista histórico, las divisiones internas de las imágenes se producen como un fenómeno paralelo a la pretensión de clarificación característico del pensamiento escolástico, que, en la intención de establecer la unidad de la verdad, somete a los diversos problemas de los que se ocupa a una ordenada jerarquía con la que pretende poner orden y concluir soluciones. Tal como indica Panofsky, más que de un propósito consciente, producto del estudio, se trata de un “hábito mental”, naturalmente sobrevenido como una suerte de ósmosis ambiental, que impregna desde su origen filosófico los más diversos ámbitos de la sociedad y la cultura de la Baja Edad Media.

12. Formalmente, esta intención de orden dentro de la diversidad se manifiesta en la disposición de las partes de los retablos. Heredando de éstos el desafío implícito a la conjunción de la variedad y la unidad, que requiere de un orden que garantice la legibilidad del conjunto, y una vez explorado el problema aprovechando las muletas que suponen las fronteras entre cada tabla, las divisiones internas del cuadro servirán para proyectar esas separaciones entre tablas en el propio interior del soporte. Permanecerá así en el futuro algo de esa genealogía: las funciones complementarias encomendadas a las predelas pasarán a ser confiadas a las ventanas, a los espacios irregularmente retaceados en el fondo de los cuadros, y a los cuadros insertos dentro de otros. Igualmente, éstas, y las puertas y otras aberturas representadas resultan ecos de las tablas laterales, desde las que suelen asomarse figuras a la escena desplegada en la tabla central. Abatidas, esas tablas sugieren la actividad del espejo, pero también adelantan el misterio del cuadro oculto.

La naturaleza de detalle relevante, pero escondido dentro del conjunto del cuadro, remite igualmente a la reliquia, fenómeno éste de enorme importancia en el medievo. Esto facilita el esquema mental que acepta naturalmente en el interior de un objeto otro que le supera en valía. Ocasionalmente, esta traducción se produce casi literalmente, por medio de la incrustación de iconos milagrosos en el interior de cuadros veristas.

13. Ni la presencia de estos artificios es monolítica, ni resulta independiente del panorama cultural de cada momento. En efecto, el fenómeno de las imágenes dentro (o fuera) de imágenes consiste hasta el final de la Edad Media mayoritariamente en escenas yuxtapuestas, por medio de las cuales se muestran mundos distintos o momentos sucesivos de una narración, conformando el tipo de representaciones a las que nos hemos referido como *Ilusiones de segundo grado*. Esta circunstancia se produce en paralelo a las limitaciones que todavía se hacen presentes en la comprensión del espacio. Esas carencias conceden precisamente una gran libertad a los cortes internos de las imágenes, que no precisan de justificaciones veristas para hacer acto de presencia si el autor los considera necesarios. En paralelo a un mayor dominio de la representación espacial comienza a sofisticarse el uso de las parcelaciones, ajustándose éstas progresivamente a las excusas que proporcionan los objetos de la misma escena representada.

A partir de la eclosión del Renacimiento, la profusión narrativa heredada del medievo es sometida al control de las reglas de la armonía, de modo que se advierte el riesgo que entraña una proliferación desordenada de *subimágenes*, que, junto al enriquecimiento de las posibilidades narrativas, es percibida como una amenaza de desorden, amontonamiento y dificultad para la legibilidad del conjunto. En este momento se privilegiará a la ventana o al arco como espacio recortado en el interior del cuadro, al permitir





ésta conectar el interior con el exterior, como vía de manifestación de las inquietudes que caracterizan al espíritu curioso y optimista del momento, compaginando asimismo la presencia simultánea de escenas o ámbitos con las exigencias de unidad de la corriente clasicista teorizada por Alberti, con lo que se pretende evitar la dispersión dentro del cuadro y el desconcierto del espectador.

El fenómeno pasa a ser en el Barroco una estrategia para dotar al cuadro de contenidos simbólicos, convirtiéndose en vehículo para reflexionar sobre la naturaleza de la pintura y para jugar con su propia existencia, en un deliberado cultivo de la ambigüedad, donde tanto la inclusión del cuadro en el cuadro como la del espejo alcanzan su punto álgido.

14. Centrando nuestra atención en la época a la que hemos dedicado este estudio, hay una relación en las características propias del modo de ver de cada uno de los períodos estilísticos, inseparables de su comprensión del mundo, y el diferente uso de estos recursos. A la propensión renacentista a la línea, que aísla al objeto concreto y lo hace sólido y comprensible, se corresponde una tendencia al uso de la columna separadora y de las diversas aberturas que comunican el exterior con el interior, cuyos contornos resultan marcados y definidos. Precisamente por esto, el aspecto de las zonas retaceadas del mundo renacentista es más autónomo dentro del conjunto, y el riesgo- y el placer- de la desunión resultan más evidentes. La propensión barroca a hacer prevalecer la luz y la sombra sobre la consistencia física de los objetos, delimitados por su silueta, hace que los marcos internos resulten menos marcados y el peligro de desunión decrezca. Aprovechándolo, los pintores barrocos ven ampliadas las posibilidades de recurrir a artificios con los que el cuadro se multiplica y se divide, se expande o se camufla.

Asimismo, la tendencia renacentista a la disposición en planos o capas, en busca de la más clara descripción de lo narrado, hace que durante el siglo XV aparezcan arcos y aberturas paralelos al plano del cuadro, describiendo de este modo parcelas de una misma escena, cuya jerarquía resulta similar entre sí. Frente a ello, desde el manierismo, en una inercia que alcanza su cima en el mundo barroco, se tenderá a la disposición de arcos, aberturas y cuadros-en-el-cuadro de manera que unos contengan a otros, presentándose como progresivamente subordinados, negando la condición plana del cuadro y dotando a la escena de vectores de profundidad, sean perpendiculares al Plano del Cuadro u oblicuos a él.

De otro lado, la tendencia renacentista a la forma cerrada hace que estos enmarcamientos tiendan a ser ecos claros del formato del cuadro, al tiempo que éste parece tener “conciencia de sí”, distribuyendo a esas parcelaciones internas disciplinadamente en su interior. Por el contrario, el universo barroco, proclive a las formas abiertas, busca reforzar la naturalidad de las divisiones interiores, procurando disimular el cuidadoso cálculo por el que las dispone dentro de la superficie del cuadro, presentándolas como si ignoraran los confines de éste y haciendo que tanto las parcelaciones como el encuadre que las engloba parezcan productos aleatorios.

De manera semejante, la inquietud renacentista, henchida de curiosidad por el descubrimiento del mundo y su capacidad para representarlo, dará lugar a imágenes donde todavía, como herencia medieval, prevalece lo múltiple (si bien con el propósito de someterlo a disciplina), sobre lo unitario, haciendo que las partes retaceadas dentro de los cuadros renacentistas, especialmente en el caso de las aberturas, posean fácilmente un carácter propio tan descollante que pueden reclamar para sí una atención superior, o, al menos escindida del conjunto. Ayudará a ello la claridad absoluta que persigue el pintor renacentista en la representación de esas partes. Esta subordinación de la parte al todo sólo termina de imponerse plenamente como producto de la capacidad sintética de algunos maestros barrocos, como Velázquez, Rembrandt o Vermeer, si bien casos como el de Rubens resulta más ambivalentes. Estos autores urdirán maneras de restar autonomía a los espacios retaceados en su interior, sea rompiendo la regularidad de sus bordes, sea dejándolos incompletos y tapados por partes del resto de la escena, sea, como indicábamos más arriba, sometiéndolos al manto unificador de la luz o la sombra, que relativiza la percepción de las formas, en la búsqueda de su integración en el todo.





15. La adecuada cohesión de las partes integradoras de las *Ilusiones de tercer grado* requerirá que la presencia de estos artificios responda a propósitos de *coherencia*, que permiten al espectador leerlos como naturales y necesarios. El primero de los modos de conseguir esa buscada coherencia se basa en jugar con la *identidad de los elementos*. Ésta puede descansar en la *reiteración* de los mismos, ya de tipo formal, ya asociada a significados (donde ante todo se juega con los formatos internos y su cualidad de eco del externo); en la *presuposición*, por la que el contenido de un espacio retaceado es aclarado por el exterior a él, o viceversa; y, finalmente, en la *contraposición* de los diversas zonas separadas, entre sí o con el conjunto, basada en razones asimismo formales, en la diferencia de materiales con los que aparentan haber sido ejecutados, o en motivos temáticos o de significado, potenciando por medio de este enfrentamiento a cada parte y al todo al que sirven.

Otro modo de lograr esa coherencia supone apoyarse en la *relevancia* que adquiere la parte retaceada para la explicación del sentido del conjunto, resultando algo parecido a una clave para la comprensión de éste. E, igualmente, puede perseguirse sirviéndose de los espacios recortados como medio de conseguir *conexiones* formales con los que resulta organizada la escena total. Pero destaca históricamente el uso de estos artificios en la búsqueda de medios para plasmar saltos temporales hacia delante y detrás de un momento de la narración, resultando de ello una ampliación temporal superadora de los límites a los que se encuentra atado el cuadro por la inmediatez con la que se muestra al espectador. Finalmente, es la propia realidad denotada la que pone límites a los diferentes universos mostrados por el cuadro huésped y el cuadro nodriza, garantizando que, pese a describir mundos dotados de ciertos grados de independencia, se encuentran también sujetos a peculiares reglas que los limitan y armonizan.

16. Con el advenimiento del Clasicismo se produce una pérdida de interés por la capacidad simbólica y reflexiva implícita a estos recursos, lo que, añadido al riesgo que entraña la presencia de elementos dentro del cuadro de cuya fidelidad a la causa unitaria de éste- algo considerado como innegociable por la nueva estética- se desconfía, motiva que se asista a su decadencia. Cuando el mundo del Romanticismo inicie su recuperación, volverá a ser espacio para dotar al cuadro de significación y símbolo, pero con el ambiente positivista del final del siglo XIX, el recurso se convierte ante todo en un elemento de utilidad formal, desprovisto de la carga conceptual que tuvo, y en excusa para la presencia de pintura dentro de pintura más que de un significado que matiza a otro desde su seno.

La razón de esta decadencia descansa en última instancia en el desgaste o pérdida del fondo teleológico y simbólico subyacente en la visión medieval del mundo, mantenida parcialmente durante la época renacentista y barroca. Para el hombre medieval el mundo es un libro donde, como reflejo de la *participación* diversa de Dios en los seres creados, todo traslucir Su presencia, y todo remite a todo. Lo pequeño, o el fragmento, habla así de lo mayor o de la totalidad, manifestando naturalmente una mutua dependencia de las partes y el todo, como manifestación última de un mundo dotado de sentido.

Con la Ilustración se abandona progresivamente esta interpretación del mundo como clave que muestra el trazo divino, sustituyéndola por la reflexión humana, que hace que sólo en nosotros descansen los esfuerzos para el logro de certezas éticas y epistemológicas. Por ello, a partir de Kant se hace cada vez más difícil partir de una totalidad dentro de la cual lo particular encuentre un significado, base de la que deriva la tendencia de la época anterior a la proliferación de mundos dentro del cuadro. Igualmente, el criterio hegeliano que coloca a la Idea por encima del mundo sensible, encaminándose hacia la eliminación de la representación de éste, contribuirá igualmente a esta decadencia, pues la presencia de imágenes insertas descansaba sobre una bulimia que era precisamente consecuencia del aprecio de ese mundo sensible, en cuanto que evidenciaba a su Creador. Inversamente, la subordinación de aquél a la mente humana desvaloriza la representación de las formas del mundo dado, irrelevantes frente a la reformulación personal que de él hace el sujeto y, por ello mismo, la de las imágenes que, reflejando ese mundo, se multiplican dentro de sí en nuevas imágenes.





17. De cara al uso de estos artificios, ciertos problemas han permanecido invariablemente presentes. Conociéndolos, esos riesgos se han afrontado o no en cada momento, en función de la valoración que se diera a la primacía de la unidad de la obra sobre la enriquecedora diversidad de sus partes, así como de la estima que se tuviera de las posibilidades narrativas y simbólicas que aportaban estos mecanismos.

En mayor o menor medida, el principal riesgo que afrontan los autores al adoptarlos es el de la dispersión o desunión de las partes, peligro esperable en un dispositivo que acepta tener en su interior elementos que parecen disputar al cuadro que los contiene una sumisión absoluta, jugando a una calculada independencia. Esta apariencia es buscada para aportar variedad al conjunto, de modo que el espacio retaceado rinde en el fondo el mayor servicio al conjunto. Por ello, la unidad del *todo-ensamblado* quedará garantizada siempre que la autonomía de la parte se mantenga dentro de los límites deseados, tarea delicada e inestable, especialmente dentro del sofisticado mundo barroco, y cuyo éxito sólo se puede comprobar con el cuadro ya acabado.

Junto a ese riesgo de fractura, el autor ha de prestar atención a evitar el hastío al que puede conducir la presentación del espacio retaceado en el interior del cuadro (que juega ambiguamente a ser un nuevo cuadro) del modo más claramente adecuado para su contemplación, es decir, paralelo al Plano del Cuadro. La repetición de las líneas horizontales y verticales del formato contenedor dentro de él pueden suponer un riesgo de reiteración excesiva, que se ve rebajado cuando la presentación del espacio inserto es oblicua al cuadro que lo hospeda, así como cuando sus bordes son irregulares o no aparecen completamente mostrados.

Igualmente, siendo una herramienta idónea para proporcionar variedad en el seno de la imagen, su presencia ha de ser cuidadosamente dosificada, pues repetida en exceso puede desembocar a su vez en hartazgo, al tiempo que se corre el riesgo de desconcertar al espectador, cuya atención es requerida por un conjunto donde la proliferación de partes no debe ignorar que si la personalidad de éstas no está debidamente sometida a la jerarquía del todo que lo contiene dificultará que aquél lo entienda como una unidad ordenada.

18. Finalmente, al tiempo que subrayamos la fascinante capacidad del recurso-especialmente en su vertiente de cuadro en el cuadro- para la cita, conviene también señalar el riesgo de pérdida de potencia creativa que ésta puede encubrir, reservando para el cuadro citado la aportación de intensidad y profundidad, y limitándose el pintor que recoge la cita a proporcionar a ésta poco más que un marco. Riesgo al que George Steiner se refiere como “*el triunfo de lo secundario*”, en el sentido del comentario o la exégesis sobre una obra ya hecha:

*“las intimidades entre el proceso de creación y el de reflexión analítico- discursiva no son naturales. (...) Sostengo que deseamos ser dispensados de un encuentro directo con la “presencia real” o la “ausencia real de esa presencia”. (...) Buscamos las inmunidades de lo indirecto. (...) Como a sonámbulos, el sedante murmullo de lo periodístico, lo teórico, nos protege del resplandor imperioso y a menudo violento de la mera presencia.”*¹

¹ Steiner, George, *Presencias reales*. Destino, Barcelona, 2007, p.50-1/ 62.







APLICACIONES PERSONALES.

Estamos hechos para decirlo, no para tenerlo.

(Flaubert, en una carta, refiriéndose al mundo y a la vida.)¹

Dado que el punto de partida para la elaboración de este trabajo ha sido mi tarea pintando, modelando o dibujando, me ha parecido oportuno cerrarlo exponiendo algunas particularidades en su uso a partir de mi propia experiencia práctica. Sobre las intenciones de los demás sólo podemos especular, de modo más fundado o más estrafalario, mientras que sí nos es posible asegurar las propias. Aparecen aquí, pues, no tanto porque las consideremos interesantes en sí o por sus resultados, sino debido a que, en cierta medida, sirven para mostrar cómo la actividad misma de las artes, en la elaboración de esos “tejidos” que son los cuadros, las esculturas o los dibujos, desemboca en la presencia de extraños ecos internos de la propia obra, como producto de las exigencias que ésta impone al construirse a sí misma. Tal como decían los griegos, el hombre piensa porque tiene manos.²

Referiremos aquí seguidamente, clasificados aproximadamente por temas, algunos ejemplos concretos de la aplicación personal de diferentes recursos analizados en el texto. En todos los casos la descripción dentro de cada apartado se hará en orden cronológico de producción.

Marcos que son ventanas y otros que no lo son. Dos problemas: las redundancias de los bordes y las coincidencias de las líneas de horizonte.

La intención del primer cuadro, titulado “*Quod libet*” (1988, II. A), era integrar un interior con figura en un paisaje, al resultar este fondo interesante, por sus posibilidades y riesgos. Es indudable que, pictóricamente, un fondo uniforme, neutro y, a ser posible, oscuro, tiene la doble virtud de ser eficaz pictóricamente, al concentrar la atención del espectador en la figura sin dispersarla en focos alternativos, y, además, ser sumamente económica, desde los puntos de vista del tiempo, el esfuerzo y los medios que requiere la ejecución de un cuadro. En ese sentido, un paisaje compartiendo protagonismo con una figura es una fuente de problemas. Por ello, en principio, es difícil que esta opción, desde el punto de vista de la eficacia pictórica, sea preferible a un fondo plano, de modo que, al usarla, más que aspirar a que el resultado sea un éxito, lo más sensato es conformarse con que no sea un fracaso. Para bien y para mal, sólo la cultura artística y la costumbre del espectador como contemplador de cuadros salva al paisaje ubicado en el fondo de un cuadro con un retrato en primer plano de que se lea como lo que es: un cartel o tapiz colocado tras la figura, paralelo al Plano del Cuadro. El célebre paisaje que vigila la espalda de *La Gioconda* confirma este riesgo.

La experiencia visual del espectador, forjada en la visión cotidiana, asegura desde el primer vistazo que el par figura- fondo representados en el cuadro se comportan de modo enteramente distinto del natural: es tanta la distancia que invariablemente separa los dos términos en la realidad, que sólo podemos ver ambos con un foco parecido si estamos alejados del primer plano, reduciéndose el tamaño y la nitidez de la figura. Y, a la vez que este problema, otro se solapa al primero: si el retratado lo es del modo neutro y descriptivo tradicional, es decir, con el nivel de sus ojos más o menos a la altura de los del pintor, y por ello, del futuro espectador que contemple el resultado una vez pintado, la línea del horizonte habrá de interceptar a la

¹ Cit. Por Valverde, J.M. *Breve Historia y antología de la Estética*, p.188.

² En *De Partibus Animalium*, Libro II, cap. 10, M6v, Aristóteles dice recoger esta sentencia de Anaxágoras de Clazomene. Acto seguido, procede a refutarla.





II. A. “*Quod libet*” 1988. Óleo sobre tabla.

cabeza del personaje a la altura de sus ojos, lo que implica que cualquier elemento del paisaje elevado sobre la línea del horizonte rodeará la cabeza de la figura retratada, restándole protagonismo. Si pese a estas objeciones sigue compensando incluir un paisaje como fondo de una figura, la razón es de orden estético y simbólico, ya que no práctico.

Lógicamente, la composición del cuadro-en-el-cuadro constituido por la ventana ha de estar primero subordinada al conjunto y sólo después ser interesante por sí. De acuerdo con este presupuesto, aminoran estos problemas dos recursos: que la zona colindante con la cabeza presente al menos un tramo de paisaje poco complicado (una línea de monte lejana, con silueta sencilla, colores tenues y detalles amortiguados por la distancia), y que la nitidez del paisaje del fondo resulte también rebajada (una buena excusa para ello es que el fondo tenga algo de niebla), intensificando los efectos de la perspectiva aérea. Paralelamente a esto

último, conviene que el paisaje cercano a la cabeza tenga poca materia pictórica, para que así retroceda (la abundancia de pintura implica con frecuencia bordes de pinceladas acusados, y esa nitidez es leída por el ojo del espectador como cercanía), de modo que podría decirse que a mayor nitidez en el paisaje y volumen de la capa pictórica, más se refuerza la sensación de cuadro y menos la de ventana.

El “marco” de la ventana implica un problema de nitidez intermedio: ha de estar detrás de la figura, pero delante del paisaje. Además, entraña un quebradero de cabeza compositivo que es mayor: puede llegar a haber demasiadas líneas del borde de la ventana que sean redundantes con las del borde del cuadro. Se ha procurado reducir este riesgo hurtando el borde superior de la ventana, con lo que, de paso, el espectador ve escamoteada la información del formato completo de ésta, que podría ser demasiado parecida a la del cuadro, viendo sólo un fragmento de la misma, de un formato rectangular ligeramente apaisado, donde prevalece la horizontal, con lo que tiene de ventaja desde el punto de vista de la variedad.

Junto a esto, que el marco interior tenga menos presencia ayuda a acercar o confundir algunos tramos del tono del marco de la ventana con el de las nubes, contribuyendo asimismo a reducir la evidencia del paralelismo marco-ventana la pequeña cuerda de la parte superior izquierda, que convierte visualmente a ese tramo, de vertical en inclinado. Por último, desaparece la mayor parte del tramo inferior de la ventana tapado por la silueta serrada formada por la cabeza del lince, el borde de la sinuosa línea de tierra que penetra en el pantano, la cabeza de la chica y la lengua de tierra mostrada tras ésta en el borde de la derecha.

Si la pretensión en el óleo anterior era acercar la lógica del cuadro contenido (ventana) a la del cuadro continente, de modo que compongan un todo continuo y unitario, en el dibujo “*Maitte y Javier*” (1998, II. B) ocurre exactamente al revés, es decir, se busca que el punto de vista con el que están dibujadas las dos cabezas sea distinto, y que la Línea de Horizonte de las dos imágenes lo sea también, de forma





que al espectador le resulte evidente que la imagen contenida no es una ventana abierta dentro del universo que retrata el dibujo, sino otro dibujo o cartel sujeto en la pared, independiente del punto de vista con el que se ha realizado el primero.

De otra parte, para evitar la redundancia de líneas, el dibujo inscrito no está completamente paralelo al Plano del Cuadro, sino que, simulando estar apoyado en una pared oblicua a éste, también resulta ligeramente oblicuo, de modo similar, aunque inverso, a la caja de una espada sobre la que está colocado un cenicero, en el lado derecho del dibujo. Así los bordes horizontales del dibujo oblicuo no son ya paralelos a los del conjunto. Asimismo, se procura escamotear parte de los bordes verticales de aquél, desdibujándolos y procurando que el tono de las nubes del dibujo pequeño se iguale y se confunda con las manchas de la pared del dibujo grande, de modo que algo de la realidad de aquél se integre en la de éste y viceversa. Esto resultaba adecuado para el retrato conjunto de un matrimonio, realidad en lo que se convirtió un dibujo que era inicialmente el encargo de retratar sólo a la mujer.



II. B . Maite y Javier. 1998. Lápiz Conté sobre papel.

Marcos irregulares que segmentan una parte del cuadro, concediendo protagonismo a detalles.

En “*Quod libet*” (II. A), la línea irregular dibujada por la madera sobre la que descansa el lince y rodea a la muchacha constituye un “marco” que “separa” un cardo sostenido por una de las manos. Siguiendo el modelo del autorretrato de Alberto Durero que se conserva en el Museo el Louvre, realizado en 1493, (probablemente dedicado a Agnes Frey, con la que Durero había de casarse un año más tarde, donde el pintor se presenta sujetando un cardo, motivo generalmente interpretado como símbolo de fidelidad), la retratada, igualmente próxima al matrimonio, aparece con un cardo en la mano. Hay, además, detrás del subrayado o encuadre con protagonismo del cardo una intención de homenaje y aún de pleitesía al gran dibujante y grabador alemán.

La composición de “*El borde del estanque*” (1996, II. C) se resiente de su condición de fragmento de una obra mayor, a la que pertenecía (II. Q). Al detenerse ese proyecto por distintas circunstancias, el conjunto fue dividido en dos partes, siendo ésta una de ellas. Este fragmento de lo que ya estaba planteado en el propósito inicial, que representa un suelo contemplado cenitalmente, bascula en la contraposición en aspa de cuatro centros opuestos. Dos de esos centros funcionan como contornos que delimitan algo parecido a cuadros en el cuadro. Así, en el extremo superior derecho se ubica una sartén que conforma un semicírculo negro, dentro del cual aparece un bodegón de despojos, trozos de un cangrejo despiezado y consumido, en la órbita de las *vanitas* barrocas. A este casi tondo oscuro se opone en el cuarto inferior izquierdo una construcción de piedras que podría ser, dado que se intuye que tiene vocación de ser simétrica, un octógono, dentro del cual aparece el cuerpo de una *Ofelia*, una ahogada en ese estanque octogonal pese a su escasa





profundidad. A la vez, ese borde quiere parecer una especie de tejado de casa que cobija el cuerpo de la ahogada. Se pretende así que este borde sea, en cuanto a su realidad horizontal, una piscina, y en cuanto a su apariencia vertical una vez convertido en cuadro y colocado verticalmente, como suele hacerse con los cuadros para su contemplación, algo cercano a la representación “naïf” de una casa que contiene a la muchacha muerta.

Por ese “borde” inclinado o tejado “rueda” una especie de circunferencia blanca hacia “abajo”. Se trata de un recipiente cilíndrico de porcelana blanca visto desde arriba, que, obviamente, en realidad no rueda, pues, como todo en el cuadro, está apoyado en el suelo. En ese cilindro- circunferencia un escarabajo se “mueve” junto a un envoltorio de cigarrillos “Fortuna”, intentando “contrarrestar” la caída y acercarse hacia el centro geométrico de la superficie pintada.

Tanto en este cuadro, fragmento independizado del todo al que pertenecía, como en el lienzo original del que se desgajó (y al que me referiré de nuevo algo más adelante), el propósito consistía en jugar con la ambigüedad implícita en que algo apoyado en el suelo y mirado desde arriba parezca flotar cuando, convertido en imagen, sea colocada verticalmente. Así vista, sugerirá que los objetos, convincentemente pintados a tamaño natural, “resbalan” sobre ese plano, sin apoyos que los sujeten. Al mismo tiempo, la disposición excéntrica de los diversos centros del cuadro, ubicados en los cuatro extremos en los dos casos, obliga a que el ojo no acabe de sentirse cómodo en ninguno de ellos, viéndose impelido a saltar de uno a otro, actividad que se ve reforzada por la disposición cinética del esqueleto del gato, por otra parte inerte por definición.



II. C . *El borde del estanque*. 1996.
Acrílico y óleo sobre tabla.

Ecos formales: partes de cuadro que, por su disposición, reproducen formatos similares a los del cuadro.

Por este recurso se consigue un efecto de eco interno casi imperceptible del formato continente, dotando al cuadro de una cadencia o ritmo que, a su vez, requiere una variedad con la que se evite el hastío de la reiteración. En el “*Retrato de Gustavo Villapalos, Decano de la Facultad de Derecho*” (1989, II. D), se ha procurado jugar con cuadrados, más o menos evidentes, dentro de un todo que es, a su vez, otro cuadrado. El conjunto de la figura está inscrita en un primer cuadrado imaginario: la distancia desde el borde izquierdo del pelo hasta el extremo derecho del libro negro es la que correspondería a aquél, inscrito diagonalmente en el cuadrado constituido por el formato completo del cuadro, de modo que coincidiría con la distancia desde la mitad del borde superior a la de la mitad del lado vertical derecho del formato del cuadro. El resto del contorno de la figura se ajustaría aproximadamente a líneas perpendiculares a ese primer lado del cuadrado inscrito, que se desplazaría, abandonando el centro común, hacia la izquierda y abajo.





II. D . *Gustavo Villapalos, Decano de la Facultad de Derecho. 1989.*
Acrílico y óleo sobre tabla.

Siguiendo esa lógica, las cuerdas que sujetan la garra de ave y alguna hoja en el cuadrante superior derecho coincidiría con el tercer cuadrado inscrito (el segundo quedaría sin usar). El cuadrado delimitado por las bandas blancas dentro del libro negro lo haría con el cuarto, mientras el cuadrado conformado por la puñeta de fino tejido belga sería equivalente al quinto. Todavía la insignia del pecho, cruz de caballero del Imperio Británico concedida al entonces Rector de la Universidad Complutense, reproduce la forma cuadrada reiterada por todo el cuadro, y su centro coincide con la diagonal del cuadrado “madre”, el formato total del cuadro.

Más allá del mayor o menor éxito en estos juegos, de los que quien esto escribe no puede ser juez, parece razonable señalar que este tipo de reiteraciones deben ser lo

suficientemente sutiles como para que pasen desapercibidas, pues si se hacen evidentes restan naturalidad e incluso unidad al conjunto. Se ha procurado esto por medio de la ruptura de los bordes, de modo que no “abusen” del recuerdo de una línea continua que evidenciara el cuadrado, en el caso de la figura humana y el contorno de la garra, e interfiriendo el cuadrado del libro con la mano. Al hacer coincidir el borde de la puñeta con el del marco, ese cuarto lado del cuadrado de la manga se escamotea. Así, la forma cuadrada sólo aparece evidente en la cruz, pero en ésta, la línea de los lados no es recta, sino una curva cóncava. Esto, unido a la abundancia de brillos que la integran distrae al espectador de la forma matriz. Por último, a todo ello se ha procurado añadir, junto a la variedad de tamaños ya referida, una alternancia de colores, tonos y texturas en los sucesivos cuadrados.

Cuadros o dibujos ajenos dentro del cuadro

En “*El borde del estanque*” (1996, **II. C**) se reproduce todo un fragmento de un hipotético suelo de madera de una estancia. Resulta cansado para el pintor, pero también para el espectador, estar contemplando una imagen que mayoritariamente consiste en un suelo plano coincidente con el Plano del Cuadro. Para amortiguar esa sensación de plano se recurrió a unos pocos elementos que, además de completar la composición, funcionaban como referencias de profundidad espacial. Así, junto con las piezas de puzzle que aparecen en el centro, que vagamente sugieren la hondura del cielo azul, contrarrestando el exceso de planicie y la “falta de oxígeno”, se ha recurrido a la inclusión de un dibujo que permite surgir dentro de un cuadro tan opresivo algo del vasto espacio de un paisaje contemplado desde una cima alpina. Se ha recurrido para ello al *Paisaje montañoso con un dibujante*, realizado por Roeland Savery (1576-1639) aproximadamente en 1605, dibujado con pluma y tinta pardas y conservado en el Gabinete de Dibujos del Museo del Louvre. En este dibujo, ahí reproducido a tamaño bastante menor que el original, aparecen diminutas las inmensidades alpinas, y dentro de ellas, casas y vacas en lontananza, todo ello dibujado por un dibujante que se afana en su tarea en el borde inferior derecho de la imagen. Su inclusión en el cuadro





busca, además de dar profundidad y “aire”, introducir variedad técnica y, algo resultante de esto, el que la evidente condición de “imagen” del dibujo, separe de esta cualidad de “pintado” al resto del cuadro y lo acerque más a la condición de “real”. (II. E)

Formalmente, en la búsqueda de esa variedad, se ha procurado que el formato cuadrado del dibujo fuera distinto del rectángulo del conjunto del cuadro, se ha buscado inclinarlo para evitar paralelismos, y se ha roto parte de los lados, convirtiendo la recta de un lado en una línea sinuosa, y doblando otra para disminuir el efecto de “eco” del borde del cuadro, cercano, en el borde el dibujo inserto. Cuestión aparte es que se debería haber rebajado más la nitidez de la zona de madera que rodea al papel.



II. E. *El borde del estanque*. 1996. Detalle.

II. F. *“Melencolia Nova”*. 1998- en proceso. Detalle.

compás que sujeta la misteriosa figura alada protagonista y una pierna de ésta, con el perro agazapado a su lado, la rueda de molino, el “putto” y la figura poliédrica. (II. F)

Es sabido que el propósito de este grabado no es ilustrar un estado de ánimo, tal como hoy en día indica comúnmente la palabra que le da título, sino que se enmarca dentro de la teoría clásica de los “cuatro

Si en el cuadro anterior la inclusión de un dibujo ajeno busca servirse del préstamo de la belleza y del efecto de aire contenido en éste como contraposición e incluso alivio de la reiteración de un sólo plano por toda la superficie pintada, en “*Melencolia Nova*” (1999-en proceso, II. G), la estampa que se incluye tiene más bien intenciones contrarias, insistiendo en el tema del cuadro y procurando servir de clave interpretativa del mismo. Lo cierto es que en ninguno de los casos estaban esos préstamos en un primer momento de concepción del cuadro, sino que se incorporaron en el desarrollo de su elaboración, fenómeno que, probablemente, siempre ocurra, pero que se da especialmente en obras de elaboración lenta, donde el asunto se va desvelando durante su ejecución, adquiriendo una vida propia e imponiendo exigencias que no estaban en el guión inicial. Involuntariamente, se cumple así lo que indica Nicolás Sánchez Dávila: “*Alma es lo que les nace a las cosas cuando duran*”.³

En el borde superior derecho, simulando estar clavado con una chincheta a un caballete, aparece, semidoblado, un papel con una parte del grabado *Melencolia I*, de A. Durero. Su uso es cercano a *Danza de campesinos*, (1568. Viena, Kunsthistorisches Museum) de P. Brueghel, donde una imagen de la Virgen con el Niño clavada en un árbol, en el lado derecho del cuadro, explica el sentido de la fiesta que se celebra. El fragmento del grabado reproducido en este cuadro corresponde al

³ Sánchez Dávila, N, *op. cit*, p.320.





humores”, que asociaba los cuatro fluidos básicos, condicionantes del cuerpo y la mente del hombre, con los cuatro vientos, las cuatro estaciones, las cuatro horas del día y las cuatro edades de la vida. Dentro de esta clasificación, el humor “melancólico” (así denominado por derivación del término griego usado para referirse a la bilis negra), seco y frío, era asociado a la tierra, al viento Bóreas, al otoño, al atardecer y a una edad avanzada, de alrededor de los sesenta años.⁴ En su clásico estudio sobre Durero, señala Erwin Panofsky⁵ que en el siglo XV se hizo corriente acudir para la representación dramática de los cuatro temperamentos a los tipos tradicionales usados para mostrar los vicios. Dada la costumbre establecida popularmente, que asimilaba al hombre melancólico con la tristeza y la somnolencia, las cualidades de la Melancolía se asimilaron con las de la Acidia, que también las poseía, de modo que aquella pasará a ser representada en imágenes populares como una mujer dormida sobre una rueca, modelo del que Durero toma tanto la estructura básica de su grabado como el espíritu de “*inercia triste*”, si bien, en la línea aristotélica rescatada por Marsilio Ficino, cambia el carácter de la figura:

*“la Melancholia está, si se nos permite decirlo así superdespierta. Su mirada fija es una mirada de escrutinio atento, aunque infructuoso. Si está inactiva no es por ser demasiado holgazana para trabajar, sino porque el trabajo ha perdido para ella todo su sentido; su energía está paralizada no por el sueño, sino por el pensamiento. (...) En lugar de un ama de casa abandonada tenemos un ser superior- superior no sólo por estar dotada de alas, sino también por su inteligencia y capacidad imaginativa- rodeado de los útiles y símbolos del empeño creador y de la indagación científica”.*⁶

La Melancolía aparece en el grabado de Durero en medio de una peculiar serie de objetos, tomada de los modelos que mostraban las utilidades de la Geometría, de modo que en la imagen se funden la tradición de los *melancolici* de los calendarios y el *Typus Geometriae* de los tratados filosóficos. Tal como indica Panofsky, el producto de esta mezcla fue, de un lado, una intelectualización de la melancolía, y por otro, una humanización de la geometría. Como ilustración de este proceso, Durero muestra a un ser dotado de potencia intelectual y capacidad técnica para la producción de un Arte, “*pero que, al mismo tiempo, desespera bajo la nube de un “humor negro”, mostrando una “Melancholia Artificialis” o Melancolía de Artista*”.⁷



II. G. . “Melencolia Nova”. Acrílico y óleo sobre tabla. 1999- en proceso.

⁴ Panofsky, E, *Vida y arte de Alberto Durero*. Alianza Editorial. Madrid, 1982, p. 172.

⁵ *Ibid*, p. 171-185.

⁶ *Ibid*, p. 175.

⁷ *Ibid*, p. 176.





Haciendo que la figura apoye su cabeza, centro de las facultades intelectivas e imaginativas, en una mano, en una actitud que aparece ya en el arte egipcio antiguo como indicativa de un espíritu meditabundo, transforma en gesto indicativo de una actitud mental lo que era inicialmente sólo un indicio de carácter o patología.

De este modo, el grabado refiere las condiciones de producción de la maestría artística, que, tal como recuerda Panofsky, debía conjuntar la penetración teórica y la pericia práctica:

“la madura y docta Melancholia tipifica la penetración teórica que piensa, pero no puede actuar. El niño ignorante, que traza en su pizarra garabatos sin sentido y da casi la impresión de ser ciego, tipifica la pericia práctica que actúa, pero no puede pensar”.⁸

El fracaso y la tristeza serían el resultado de esa falta de integración. No extrañará que Durero escriba:

“De tal modo está alojada la mentira en nuestro entendimiento, y tan firmemente atrincherada está la oscuridad en nuestro espíritu, que aún nuestra búsqueda a tientas fracasa”,⁹

lo que legitima ver a su grabado como una suerte de autorretrato espiritual.

Por ello, la inclusión de este grabado de Durero en el cuadro quiere tener una función de clave, llamando al auxilio de su poderoso significado para que complete o supla las debilidades del cuadro. Se confía, para que se obre el milagro, en que el espectador atento reconozca en la muchacha protagonista con la mano apoyada en la cabeza la consabida representación de la Melancolía, reivindicada y enaltecida por el trío Marsilio Ficino- Cornelius Agrippa- Alberto Durero, dando eco y continuidad a la visión positiva de Aristóteles. Hay aquí, sin embargo, más derrota que en Durero: el compás, una pequeña bigotera, está inactivo, colgado en la pared, y los objetos de la mesa, limitados a asociaciones modernas de la idea de arte- una viola, una marioneta, un pincel, una caja de placas fotográficas de 9x12 cm., un antiguo grabado de elementos de arquitectura- parecen contagiados del abatimiento del oso de peluche, que mira al espectador sorprendido ante la visión de en qué han parado los sueños y las esperanzas que hubo. Junto a ellos, la protagonista apoya su codo en un caballete de pintor y, con la mano sobre la que no descansa la cabeza sujeta una cámara Rolleiflex de formato medio, con la que apunta a un encuadre de la realidad mientras duda si tiene sentido hacer o no la fotografía.

Los contornos de la hoja con borde rosado, que hace referencia a la arquitectura y sirve para introducir un triángulo blanco en el medio tono del bodegón, “unen”, de un lado la pata izquierda del muñeco con las piedras de la caja del centro, y de otro el tirador dorado de la mesa con el final del plumero en la parte superior. Introduce dentro el tono la pura línea del dibujo, y, aunque esté cercano a ser paralelo al plano del cuadro, es en realidad oblicuo y le da algo de profundidad a esa zona. Para evitar una excesiva simetría de los lados de ese triángulo, uno de ellos está algo doblado. Algo parecido se ha hecho con los bordes del grabado. Los lados verticales podían haber sido algo menos paralelos a los límites del caballete



II. H. . “Vieja Inglaterra”. Acuarela. 2005.

⁸ *Ibid*, p. 178.

⁹ Cit. *Ibid*, p.184.





(y del propio cuadro), pero se optó por dejarlos verticales, porque otras opciones producían sensación de desorden. Al doblar el borde inferior y el derecho se ha intentado dar algo de variedad. Deberían estar más difuminados, para producir una sensación de lejanía más eficaz.

En la acuarela “*Vieja Inglaterra*” (2005, **II. H**), se incluye una reproducción de una fotografía coloreada tomada de un periódico, fotograma que muestra a Laurence Olivier interpretando al rey Enrique V en su película homónima de 1941, basada en la obra teatral de Shakespeare del mismo título. Este dibujo forma parte de una serie de estudios preparatorios para dos dibujos de gran formato que giran en torno al tema de la batalla de Azincourt, a los que nos referiremos algo más adelante.

Supuestos cuadros o dibujos que se muestran dentro de cuadros o dibujos, fuera de los cuales no existen.

Al incluir imágenes dentro de cuadros, tanto en el anterior apartado como en éste, resulta importante procurar que la disposición de éstas no produzca la impresión de estar ahí sospechosamente puestas para ser vistas. Convendrá, pues, amortiguar este efecto, dificultando la lectura del dibujo inserto, tapándolo, manchándolo, recortándolo o doblándolo y arrugándolo, para conseguir que la presentación tenga un aire menos premeditado. Igualmente, como señalábamos respecto a los bordes del dibujo inserto en “*Maite y Javier*” (**II. B**), conviene que los contornos eviten el paralelismo con los bordes del cuadro y se desdibujen o escamoteen, facilitando la mejor integración del dibujo “huésped”.



II. I . *Maite y Javier*. Detalle. 1998. Lápiz Conté s/ papel.

Hemos visto que dentro de la obra de un mismo autor puede en ocasiones haber referencias a otros cuadros propios, generalmente existentes y pasados. Sin embargo, esos cuadros aludidos podrían también ser sólo hipotéticos o futuros. Así sucede en la tabla “*El borde del estanque*” (1996, **II.C**), en la que la ahogada Ofelia tiene bajo su cabeza un cuaderno de notas o apuntes, que se pretende que el espectador lea convertido simultáneamente en almohada. Se ha procurado evitar los bordes de ese dibujo inserto, que resultarían reiterativos con los del cuadro, por medio de una piedra que intercepta uno de ellos, una hoja que flota en el agua, y la masa de pelo que se extiende formando rizos sobre el cuaderno, compensando con sus curvas el carácter rectilíneo de los bordes de éste.

En ese cuaderno-almohada aparece con tinta azul un dibujo, que reproduce la idea inicial del cuadro del que, cuando “naufragó”, se desgajó éste, como un fragmento que se desarrolló con vida propia. La elaboración de ese primer cuadro fue detenida al considerar que ciertas deficiencias del soporte, amén de variados problemas colaterales, aconsejaban abandonarlo. Entonces, se preparó uno nuevo, en el que se trabajó por espacio de largo tiempo, sin poderlo completar, de modo que quedó aparcado. Años después se recortó un trozo del primer soporte para completar esta parte, haciendo de ella un nuevo cuadro, aunque compartía lógicamente elementos con la primera idea. Al desarrollarlo, pareció interesante incluir una referencia a ese proyecto inicial, que ahora estaba encomendado al segundo soporte, pero





que por problemas de presupuesto se había estancado. Así, apareció dibujado en el cuaderno, que descansaba hundido en la base del estanque de poco fondo, el esquema de la idea inicial, paralizada hasta el punto de parecer naufragada. (II. J)

Dentro de este dibujo se distinguen zonas que se mantuvieron sin cambios en el fragmento que dio lugar a “*El borde del estanque*”, como las ocupadas por el esqueleto del gato y el ala con la banda, de modo que aparecen dos veces: una como propósito (en el cuaderno) y otra como realidad (en el cuadro mismo). Así, el dibujo-en-el-cuadro funciona como un espejo dibujado en el interior del cuadro, que lo reproduce y lo amplifica, al tiempo que añora a otro cuadro y también lo augura. Años después se reemprendió la tarea de tarea de continuar ese proyecto inicial, encomendado ya al segundo soporte (II. Q). A este nuevo cuadro me refiero bajo el título “*Todo lo próximo se aleja*”.

Por el contrario, en “*Cartas a niños*” (1999- en pro-ceso, II. L) se utiliza una imagen interior (II. G) para recalcar el contraste entre el entorno de los niños, extraño pero tranquilo, y la amenaza que surge del cuadro colocado entre ellos, donde un personaje aparece pintado en pardos contra un fondo blanco. La niña está desmontando el marco, como deteniendo el efecto que emana del cuadro, mientras que, desde él, la figura que encarna un mundo envilecedor parece dirigir su mirada contra el niño que juega inocentemente. Durante un tiempo se barajó la posibilidad de que ese personaje del cuadro tuviera escrito en sus nudillos las palabras *Love* y *Hate*, como homenaje a la película de Charles Laughton *La noche del cazador*, donde un enorme y malvado Robert Mitchum, que tiene tatuadas estas mismas palabras en sus dedos, persigue a unos niños después de asesinar a su madre para obtener su herencia.

Finalmente, la acuarela “*Victoria*” (2006, (II. N) descansa en el contraste formal y temático entre los dibujos inscritos en ella, de formato rectangular vertical como el del conjunto, y la caja granate de un rolo de pianola colocada horizontalmente. Realmente, en este dibujo, estudio preparatorio para el que trataremos a continuación, la parte realizada a color, con acuarela, es algo así como un elaborado marco, dispuesto de manera que sus elementos se contrapesen con el contenido de los dibujos insertos, realizados en blanco y negro con pequeñas rayas paralelas de lápiz Conté (principalmente, el número 0, actualmente H). Como se puede apreciar, la intención es simular, reservando zonas del papel en blanco, que dos papeles con dibujos están colocados sobre una tabla irregular de madera. En ellos se muestran dos figuras dispuestas alrededor de las diagonales del soporte de la acuarela, a las que construyen con la ayuda de los objetos y las manchas de la madera. Estas figuras están sólo abocetadas, y buscan al mismo tiempo integrar



II. J . *El borde del estanque*. Detalle.
1996. Acrílico y óleo sobre tabla.



II. K . *Cartas a Niños*. Detalle. 1996. Acrílico y
óleo sobre tabla. 1996- en proceso.





II. L. *Cartas a Niños*. Acrílico y óleo sobre tabla. 1996- en proceso.

un todo con la parte pintada y ser zonas autónomas, no compartiendo con ese todo ni el tema (una acción dinámica colocada dentro de un bodegón, estático por naturaleza), ni tan siquiera la técnica con la que están realizadas.

Tanto este dibujo como “*Vieja Inglaterra*” (2005, **II. H**) y varios más que aquí no recogemos, son en realidad estudios o pruebas para otro largamente acariciado, pero que está aún sin empezar. Se tratará de “*Un estudio para Enrique en Azincourt*”, y serán en realidad dos dibujos de 2,20 m de largo cada uno,



II. M. *Victoria*. Detalle del dibujo inserto.
2006, Lápiz Conté sobre papel.

desarrollando con mayor complejidad un esquema similar al anterior, es decir, compaginando una zona dibujada con lápiz Conté (o sanguina), con un entorno realizado con acuarela a color. Los dibujos “insertos” serían bocetos para un hipotético cuadro de la Batalla de Azincourt, librada en 1415 entre franceses e ingleses en el marco de la interminable Guerra de los Cien Años (1339-1453), y que supuso el canto del cisne de la caballería pesada medieval. En realidad, nunca ha habido intención de que los dibujos *dibujados* en el cuadro sirvan a nada externo a este dibujo; son, pues, un fin en sí mismos, aunque no para sí mismos, pues se deben al conjunto al que pertenecen y fuera del cual no existen. Aprovechando esta independencia, la larga serie de dibujos insertos, yuxtapuestos para constituir algo semejante a un friso, mostrarían a lo largo de los dos soportes, con escalas ligeramente distintas, momentos sucesivos del

combate: en el extremo derecho del lado derecho, jinetes franceses de perfil, en reposo antes de la carga; junto a ellos, a su izquierda, el comienzo de la misma, con caballos vistos de frente; finalmente, algo más a su izquierda da comienzo la sucesión más amplia de dibujos, que se extiende hasta el extremo izquierdo del dibujo de la derecha y continua a partir del extremo derecho del dibujo de la izquierda: esta zona relatará, de perfil, el empuje de la carga de la caballería pesada francesa y su detención, antes de llegar a tomar contacto pleno con las desfallecidas huestes inglesas, por efecto de la acción laminadora de los arcos



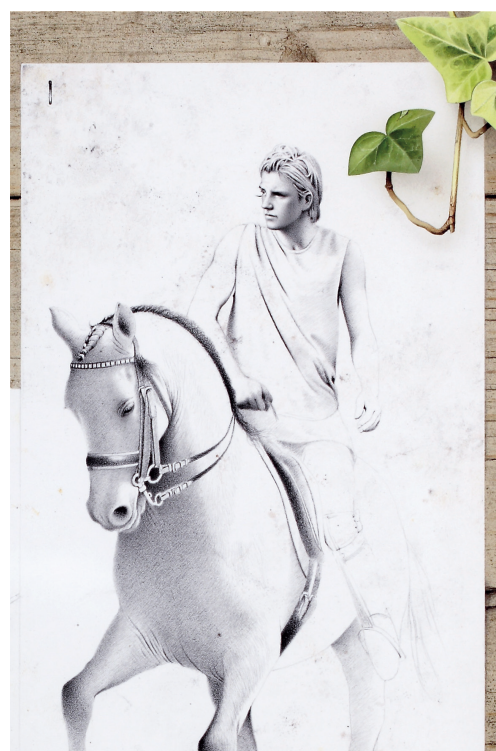


largos galeses, verdaderas ametralladoras medievales a larga distancia. Después de un espacio casi vacío, en el lado izquierdo del dibujo izquierdo aparecen, ocupando un espacio comparativamente pequeño, tropas inglesas, primero a la misma escala que los jinetes franceses y luego, en el extremo izquierdo, detalles a mayor tamaño de algunas cabezas.

Todo este conjunto estará colocado, simulando hojas arrancadas de cuadernos, sobre un fondo de maderos semejante al de “*Victoria*”. Ante este madero, como si fuera un aparador colocado ante una pared, una balda sostendrá un bodegón, realizado en acuarela, y por tanto a color, que se distribuirá por los dos dibujos, ocupando el lado derecho del izquierdo y el izquierdo del derecho. El propósito es que con estos ingredientes cada soporte, integrando las zonas de color y de lápiz, funcione como un todo por su parte, pero que constituya un nuevo todo, tan coherente como el de las partes por separado, si se unen. Aprovechando espacios en blanco de las hojas de los bocetos, a modo de apuntes, aparecerán textos de la *Iliada*, la *Heimskringla* de Snorri Sturlsson, *Tempestades de Acero*, de Ernst Jünger, y *El soldado olvidado*, de Guy Sajer, junto a fragmentos de Stendhal, Flaubert, Tolstoi y Joseph Conrad, y poemas de Julio Martínez Mesanzas.



II. N. *Victoria*. Detalle del dibujo inserto. 2006, Lápiz Conté sobre papel.



II. Ñ. Detalle del caballero.

Textos

Después de hablar de sueños, nos referiremos ahora a palabras efectivamente incluidas en obras reales. Todos estos textos, presentes en cuadros en los que previamente se ha procurado una superficie muy lisa por medio de abundantes capas de gesso blanco acrílico pulidas con diferentes grosores de lija de agua, para acabar con la del 1200, están primero dibujados a lápiz, teniendo presente si las letras aparecen frontales o escorzadas y con deformación. Una vez “escrito” el texto, es repasado y corregido por sucesivas capas finas de acrílico (en general, negro) con pinceles de marta rusa del 000, y corregidos con la punta de la cuchilla X-acto, y finalmente se ha añadido a las letras tono con óleo para explicar las arrugas y las sombras.





Lógicamente, los textos largos suelen estar presentados sobre soportes planos, para hacer posible su lectura, pero suele convenir que haya partes ligeramente oblicuas, para proporcionar más naturalidad. Se procura igualmente que, en los casos en los que hay varios textos dentro de un cuadro, el tipo de letra varíe, de modo que resulte adecuado al texto, pero también al conjunto del cuadro. Igualmente, en esos casos se procura que la posición de los textos respecto a la vertical sea siempre distinta, para tratar de camuflar el efecto de que hayan sido colocados ex profeso. Esto hace que algunos textos vayan a parar del revés, de modo que sólo sería posible su lectura cabeza abajo...

Igualmente, en el caso de textos con letras blancas (como es el caso de la acuarela “*Vieja Inglaterra*”, **II. H**), éstas se han conseguido dibujándolas primero y manchando después cuidadosamente a su alrededor en negativo.

En la parte inferior del madero que sujeta la repisa donde se apoya el lince de “*Quod libet*” (1988, **II. A**), listón desgastado por las uñas de éste, aparece medio arrancado un papel con el final de un fragmento del largo poema latino *Africa*, de Petrarca, donde, en los albores del Renacimiento, habla de la esperanza de la recuperación de un pasado perdido:

*At tibi fortassis, si - quod mens sperat et optat-
Es post me victura diu, meliora supersunt
Secula: non omnes veniet Letheus in annos
Iste sopor!. Poterunt discussis forte tenebris,
Ad purum priscumque iubar remeare nepotes.*

(A ti, si, - como espera y desea mi alma- me sobrevives muchos años, te aguardan quizá tiempos mejores; este sopor de olvido no ha de durar eternamente. Disipadas las tinieblas, nuestros nietos caminarán de nuevo bajo la claridad del pasado.)¹⁰

En el “*Retrato de Gustavo Villapalos, Decano de la Facultad de Derecho*” (1989, **II. D**), al margen de la inscripción de la cruz de Caballero del Imperio Británico (“*For God and the Empire*”), aparecen textos de tamaño muy reducido, aprovechando pequeños espacios de la superficie para añadir detalles cómplices. Así, en la banda blanca más ancha de las dos que atraviesan el lomo negro del libro que sujeta el decano, perteneciente a la benemérita colección de libros de arte Noger-Rizzoli (ampliamente rastrillada en este trabajo), donde aparece el nombre de la misma se decidió, de común acuerdo, cambiar esta marca por algo que pudiera servir de lema, así como una referencia a la edad del retratado. El señor Villapalos eligió *Semper idem*, “Siempre el mismo”. La edad, 41 años entonces, aparece entre sus dedos en cifras romanas. No contentos con esto, se incluyó en la parte inferior derecha del cuadro, sujeta en la pared, una cartela, casi imperceptible, donde se reproducen en latín, ligera pero decisivamente variados, dos versos de Marcial que, una vez convenientemente modificados, señalan que “Siempre fue propio de pintores y rectores atreverse a cualquier cosa”, en referencia al peculiar cuadro realizado para la colección de retratos de decanos de la Facultad de Derecho.

Es aún más comedida la presencia de textos en “*Im abendrot*” (1993, **II. O**). Esencialmente se limitan a la cassette representada en la parte inferior, donde se ha aprovechado la marca, TDK, para poner en su lugar las iniciales del autor. Asimismo, el espacio en blanco del canto de la cinta sirve para alojar el título del cuadro, que es el de una de las *Cuatro últimas canciones* de Richard Strauss, *Im Abendrot*, “*Al oaso*”, (1949), obra crepuscular en el título, el contenido y el momento vital de su autor. (**II. W**).

¹⁰ Petrarca, *Africa*, IX, línea 453 ss.





II. O . “Im abendrot”. 1993. Acrílico y óleo sobre tabla.

En ocasiones, el texto apenas es sino una palabra cuyas letras son aprovechadas como grafía o diseño interno que completa los elementos del cuadro. En *Brabant* (II. S), se aprovecha un escudo colocado casualmente (exactamente como remiendo para tapar el hueco dejado por una quemadura de cigarro) para dotar al cuadro de un título de resonancias épicas.

Mucho mayor es la presencia de palabras en “*El borde del estanque*” (1996, II. P), donde se concentra la mayor parte de los textos en la zona superior derecha, en varios papeles arrugados, de diferentes texturas y colores, y cuyo contenido pretende ser el de una *Vanitas* abierta a la esperanza. En el centro, una hoja envejecida, procedente de un ABC Cultural, muestra encuadrado un soneto de Francisco de Quevedo, *Represéntase la brevedad de la vida y cuán nada parece lo que se vivió*:

“¡Ah de la vida!” ... ¿Nadie me responde?
¡Aquí de los antaños que he vivido!
La Fortuna mis tiempos ha mordido,
las Horas mi locura las esconde.
¡Que sin poder saber cómo ni adónde
la salud y la edad se hayan huido!
Falta la vida, asiste lo vivido,
y no hay calamidad que no me ronde.
Ayer se fue; mañana no ha llegado;
hoy se está yendo sin parar un punto:
Soy un fue, un será y un es pasado.
En el hoy, y mañana, y ayer, junto
pañales y mortaja y he quedado
presentes sucesiones de difunto.¹¹

¹¹ Quevedo, F. *Parnaso* 63, a. Op. cit, p.4.





El poema está rodeado de un estudio, pintado ya arrugado y poco legible, sobre el escritor conceptista del Siglo de Oro y su mundo.

En la siguiente hoja, en parte tapada por el texto anterior, se lee una traducción del fragmento final del poema de T. S. Eliot *La Figlia che piange* (1917), que estaba efectivamente en el mismo suplemento cultural algunas hojas después, y que resultaba sugerentemente complementario del anterior, haciendo compañía al resto de los elementos del cuadro y, particularmente a la joven ahogada del recinto de piedras:

*Ella se fue, pero con el tiempo otoñal
obligó a mi imaginación muchos días,
muchos días y muchas horas;
el pelo por los brazos y los brazos llenos de flores.
¡Y me pregunto cómo habrían estado ellos juntos!
Me habría perdido un gesto y una actitud.
A veces estas vacilaciones aún asombran
la turbada medianoche y el reposo de mediodía.*¹²



II. P. *El borde del estanque.* Detalle.
1996. Acrílico y óleo sobre tabla.

Igualmente, en la hoja blanca, colocada bajo el periódico y la sartén se reproduce el texto latino del comienzo de las *Vísperas*, con el que se inicia, obviamente, la obra del compositor italiano del Renacimiento Claudio Monteverdi *Vespro della Beata Virgine*:

Dominus ad adiuvandum meus intende...

En estos textos se ha procurado que la inclinación de cada grupo de letras varíe, evitando un paralelismo que resultara sospechoso. A esto colaboró también la banda negra del libro rosado de la parte superior y las letras del billete amarillo que se encuentra junto al libro, en realidad la entrada para un concierto, ofrecido por la Orquesta Sinfónica de la Radio de Baviera a primeros de los años noventa. Dirigida por Sergiu Celebidache en el Auditorio Nacional de Madrid, ofreció la que sus oyentes consideraron versión definitiva de la titánica *Octava Sinfonía* de Anton Bruckner.

Por último, a la altura del tercio inferior del borde derecho del cuadro, aparece una banda blanca que es en realidad parte de una cinta métrica rígida. Se ha procurado que en ese tramo aparecieran los números correspondientes a los centímetros 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, que corresponden a los años en los que se fue pintando el cuadro. En letras rojas, sustituyendo a la marca de la cinta métrica, el lema de Van Eyck, ya antes citado: ALS IK CAN, *Hasta donde pueda*, adoptado para el cuadro.

Vuelve a ver mucha menor carga de texto en dos cuadros realizados en paralelo. Ya nos hemos referido más arriba a las tensiones creadoras que ilustra el grabado de Durero aprovechado en "*Melencolia Nova*" (1999-en proceso, **II. G**) y al propósito de este cuadro de prolongar esas reflexiones a su rebufa o a su sombra. Por eso pareció oportuno incluir, en un pequeño papel colocado en el caballete en el que la muchacha apoya la cámara, las anhelantes palabras finales del *Moisés y Aaron* de Arnold Schönberg, *O Wort, du Wort das mir fehlt!*, (Oh Palabra, Tú Palabra que me faltas). Aún menos texto aparece en "*Cartas a niños*" (1999-en proceso, **II. L**), pero cumple otra vez la peculiar función de contener (casi) el título

¹² Eliot, T.S. *Poesías Reunidas. 1909-1962*. Alianza Ed. Madrid, 1999, p.50.





del cuadro. El libro azul colocado verticalmente en la cesta de la izquierda del cuadro, *Cartas a niñas*, recopilación de las escritas por Lewis Carroll a Alicia Riddle y sus amigas, propone el que, con una ligera variación, será el título del cuadro.

Igualmente, en “*Victoria*” (2006, **II. N**), la marca del rollo de pianola, “Victoria”, colocada en medio de la caja granate de éste, sirve casualmente de título interno del dibujo, que es en realidad un boceto o estudio de dos soldados ingleses (**II. M, Ñ**) para “*Un estudio para Enrique en Azincourt*”, al que me he referido más arriba.

“*Vieja Inglaterra*” (2005, **II. H**) se sirve de otra marca, esta vez la de la caja azul de cigarrillos “*Imperial Club*”, pero no para dar título sino, junto con la mariposa descabezada y la rosa - flor emblemática en la historia inglesa- componer un entorno lánguido y enaltecido alrededor de un Laurence Olivier con gesto heroico, interpretando a Enrique V.

Recurrentemente aparecen en estas obras referencias a la música. En “*Todo lo próximo se aleja*” (1990- en proceso, **II. Q**) se ha distribuido textos relacionados con ella en los cuatro extremos, con la vaga la intención de producir una suerte de ambiente musical o música de fondo que tiña el tono del lienzo.

Arriba, a la izquierda, un extracto de la programación musical de Radio Clásica, que era publicada hace años en las últimas páginas del suplemento cultural del periódico ABC, donde aparece nombrada una obra del compositor francés Olivier Messiaen, que en la tradición de títulos sugerentes propia de la música francesa (*Las barricadas misteriosas*, de Couperin, *La catedral sumergida*, o *La muchacha de los cabellos de lino*, de Debussy), y trufada de la intensa cultura bíblica de Messiaen, bautiza éste impactantemente *Las manos del abismo*.

En la zona inferior de ese lado, un disco de la marca Deutsche Grammophon, reconocible por su característico sello amarillo, deja ver su título: las *Metamorfosis* de Richard Strauss, obra realizada por el músico alemán ya nonagenario en su exilio suizo tras la Segunda Guerra Mundial, con el recuerdo en la mente de la destrucción de la ópera de Viena, escenario por él muy querido, en el que había dirigido y estrenado numerosas obras, y que no es sino metonimia o símbolo de la entera destrucción de un mundo. Nos hemos referido en la introducción a esta obra, peculiar serie de variaciones que sólo dejan entrever al final el tema del que proceden, la *Marcha Fúnebre* de la *Sinfonía Heroica* de Beethoven.

La música citada en la parte superior derecha comparte algo de este espíritu, aunque pertenezca a un universo enteramente distinto. Ligeramente alterado el orden de las canciones, una cassette muestra *The End*, de The Doors, en la que Jim Morrison da rienda suelta a sus coqueteos con el abismo.

Finalmente, bajo el pie izquierdo de la figura femenina, Pandora, aparece la cubierta de otro disco de vinilo de la misma marca que el anterior, que deja ver sólo un fragmento de su portada, suficiente para comprobar que se trata de una cuarta obra apocalíptica, la sinfonía encubierta de Gustav Mahler a la que el músico austriaco denominó *La Canción de la Tierra*, maravillosa obra atravesada por un espíritu de estética desolación.

Cercanos a estos puntos “musicales”, otros cuatro textos de diferentes tamaños y caracteres: en el extremo del esqueleto del gato como si éste dirigiera a él una pata adelantada, un papel, del tamaño de una tarjeta de visita, reproduce un fragmento de las *Confesiones*, de San Agustín, *In regione dissimilitudinis*, “la región de la disimilitud”,¹³ fórmula tomada de Platón (Polit 273 d-e) y Plotino (Enneadas, I, 8-12)¹⁴, con la que el santo de Hipona se refiere a la lejanía de Dios.

¹³ Agustín de Hipona, *Las Confesiones*, Libro VII, cap 10, p. 311.

¹⁴ Agustín Uña Juárez, en prólogo a *Las confesiones* de San Agustín, p. 43.





II. Q. “Todo lo próximo se aleja”. Acrílico y óleo sobre tabla. 190x200cm. 1990-en proceso.

En medio del papel blanco que corona el manto azul aparecen los fragmentos de un papel arrugado que recogen trozos de las palabras finales que en el libreto wagneriano de *El anillo del Nibelungo* pronuncia el acomodado gigante Faffner cuando, transformado en poderoso dragón que custodia su tesoro, ve cómo el audaz Sigfrido se dirige a él. Displícientemente musita *Ich lieg' und bessitz: Lass mich schlaffen!*, (Yazgo y poseo, dejadme dormir!)¹⁵, poco antes que el joven héroe se abalance sobre él como un torbellino y le dé muerte.

Bajo la pierna izquierda de la muchacha sobresale un papel con un texto extraído de la *Carta de Lord Chandos*, de Hugo von Hofmannsthal, contemporáneo y colaborador de Strauss:

...y sus artimañas. Ya no podía comprenderlas con la mirada simplificadora de la costumbre. Para mí, todo se caía en pedazos que se desintegraban, a su vez, en fragmentos más pequeños, y nada se dejaba ya delimitar por un concepto. Las palabras flotaban a mi alrededor, se coagulaban en otros tantos ojos que me miraban fijamente y que a mi vez me veía obligado a mirar: verdaderos remolinos que me producían vértigo al hundir en ellos mi mirada, que giran sin cesar y a través de los cuales se alcanza el vacío.

*Hice un intento para escapar de ese estado buscando refugio en el universo intelectual de los antiguos...*¹⁶

¹⁵ Wagner, Richard, *Dramas musicales*, Tomo II, Sigfrido, Acto II, p. 164.

¹⁶ Von Hoffmannsthal, H. *Carta de Lord Chandos*, p.35.





El cuarto texto periférico pasa casi desapercibido, pero quiere cumplir con una función esencial, como es la de indicar la personalidad de la protagonista, Pandora, a la que se refiere Hesíodo en la *Teogonía*¹⁷ y en *Los trabajos y los días*¹⁸, donde indica que ésta es mandada como funesto regalo a los hombres por el airado Zeus, al que Prometeo ha robado el fuego. Recibida por el ingenuo hermano de éste, Epimeteo, abre una gran jarra que contiene todos los males: en su fondo sólo queda lo que tradicionalmente se ha considerado o traducido como la Esperanza, sea en el sentido positivo, como un bien que se conserva para el hombre (algo que se contradice con la intención de castigo que motivó el regalo y con el resto de los componentes de la jarra), como un mal que se conserva para el hombre (aunque si el resto se instala entre los hombres al escapar, no se entendería que ésta se conservara precisamente quedando guardada), como un bien negado al hombre (discutible por lo mismo indicado en el primer caso), o un mal negado al hombre (hipótesis absurda en este contexto dañino). Señalan Aurelio Pérez Jiménez y Alfonso Martínez Díez, como especialmente convincente la explicación que da W.J. Verdenius, quien considera que el texto no se refiere a la “esperanza”, en el sentido moral, sino a la “Espera”, de modo que el texto diría que lo que permanece en el fondo es “la *Espera*, aprisionada entre infrangibles muros entre los bordes de la jarra...”. Desde entonces,



II. R. *Todo lo próximo se aleja*. Detalle del billete.

Señalan Aurelio Pérez Jiménez y Alfonso Martínez Díez, como especialmente convincente la explicación que da W.J. Verdenius, quien considera que el texto no se refiere a la “esperanza”, en el sentido moral, sino a la “Espera”, de modo que el texto diría que lo que permanece en el fondo es “la *Espera*, aprisionada entre infrangibles muros entre los bordes de la jarra...”. Desde entonces,

*“mil diversas amarguras deambulan entre los hombres: repleta de males está la tierra y repleto el mar. Las enfermedades, ya de día, ya de noche, van y vienen a su capricho entre los hombres, acarreando penas a los mortales en silencio...”*¹⁹

De este modo, completando el castigo de Zeus, los hombres recibirían los males sin advertirlo, falta de previsión que hace que las consecuencias de éstos aumenten. Aquí hemos renunciado a la jarra o caja que contendría los males, limitándonos a convertirla en un billete doblado de una inexistente compañía de transportes, de modo que si lo hemos usado incluso como “espera de males mayores”, nos hemos reservado un margen calculado para la ambigüedad, pues al estar el billete doblado y desgastado justo al final de la palabra “espera” (de modo que “La Espera” sería el sorprendente nombre de esa compañía tan poco prometedora de eficacia en los traslados), pudiera ser que ésta continuara hasta convertirse en “La Esperanza”. (II. R)

Finalmente, en el centro de un cuadro donde los extremos están dinámicamente ocupados, en una hoja cuadrículada se deja ver parte de un poema de W.B. Yeats, reclamando una urgente necesidad de activa solidez:

*Things fall apart; the centre cannot hold;
Mere anarchy is loosed upon the world,
The blood-dimmed tide is loosed, and everywhere
The ceremony of innocence is drowned;
The best lack all conviction, while the worst
Are full of passionate intensity.*

¹⁷ Hesíodo, *Teogonía*, en *Obras y fragmentos*. Traducción y notas de Aurelio Pérez Jiménez y Alfonso Martínez Díez. Editorial Gredos. Barcelona, 2001, p. 565-619.

¹⁸ *Ibid*, *Los trabajos y los días*, p. 42-105.

¹⁹ Aurelio Pérez Jiménez y Alfonso Martínez Díez, en prólogo a Hesíodo, *op. cit*, p. 67-68.





(Las cosas se desarman, el centro cede/mera anarquía se abate sobre el mundo, /irrumpe la marea sanguinolenta, y por doquier/ se ahoga la ceremonia de la inocencia/ los mejores carecen de convicción, y los peores/ están llenos de apasionada intensidad.)²⁰

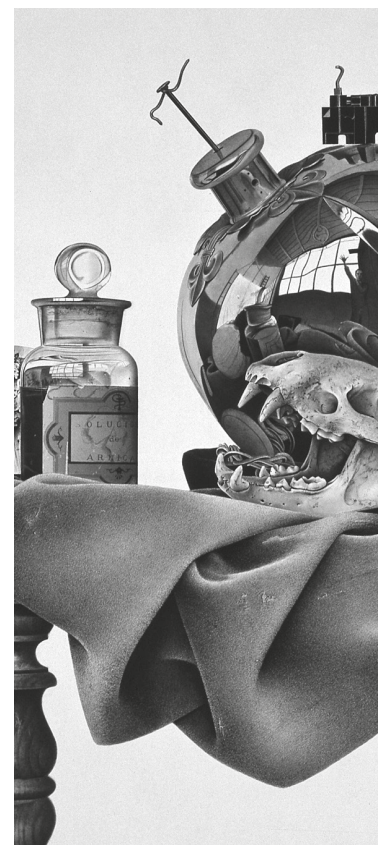
Reflejos

Cualquier pintor que retrate sobre tabla y a tamaño natural se encuentra con que los ojos del retratado le proponen la vertiginosa tarea de mostrar un mundo dentro de ellos, que son sólo una parte de una cara que, a su vez, es sólo una parte del cuadro. Esto puede llevar a curiosas faltas de adecuación en detalles que evidencian el teatrillo montado por el pintor para “tejer” su cuadro. Así, el reflejo de los ojos de la chica que sostiene el cardo en “*Quod libet*” (II. A), realizados junto a una ventana rectangular de su casa, no coincide con el de los grandes ojos del linco, pintados en parte aprovechando un desvencijado animal disecado ante un ventanal con forma de arco de medio punto en la parte superior del laboratorio de taxidermia del Museo de Ciencias Naturales de Madrid, entonces cerrado por obras. Más adelante nos referiremos a otro uso de los reflejos en los ojos.

Esta fascinante capacidad de multiplicar la presencia de mundos, insertos dentro de partes del cuadro, hacen que cuando el dibujante tiene ante sí un objeto grande, reflectante y curvo, sepa que está ante un festín. En “*Brabant*” (1992, II. S) se dispuso de un antiguo casco de parada, bruñido como un espejo convexo, que había pertenecido a un antepasado. Hemos señalado reiteradas veces cómo el reflejo rompe la frontera del cuadro, introduciendo en su interior lo que está fuera de él. *Las Meninas* es el ejemplo máximo de esto, llevado al punto en el que hace pensar en que el cuadro es lo que está fuera y hacia lo que las figuras pintadas están mirando. En este caso, el tamaño del casco permitía que el exterior del dibujo adquiriera un gran protagonismo dentro de él. En el casco aparece reflejado varias veces (al estar compuesto de varias piezas, la mayor parte convexas, y con alguna cóncava), el ventanal del taller, mancha blanca irregular que se destaca sobre los grises y negros del reflejo del casco. Pero además, aunque de modo menos llamativo, se distinguen también el soporte blanco de cuatro metros cuadrados en el que luego se pintaría el cuadro “*Todo lo próximo se aleja*”, al que



Arriba: II. S. *Brabant*. 1992, Lápiz Conté sobre LPP. Debajo: II. T. Detalle.



²⁰ Cit. por Clark, K, *op.cit*, p. 506.





II. U. *Naturaleza muerta*. 1998. Acrílico y óleo sobre tabla.



II. V. Detalle del frasco.

ya nos hemos referido, y el autor, saludando recortado contra la ventana luminosa. Asimismo, el propio bodegón se muestra desde atrás, apareciendo incluso un lápiz que, en la vista frontal se camufla, pero que se distingue en el reflejo del casco. Se barajó llamar al dibujo, por este detalle, “*El lápiz oculto*” (II. T)

Obviamente, las ventanas permiten también un juego misterioso sobre las superficies de cristal. Algo de esto aparece en el bote colocado a la izquierda del casco, en el que nuevamente aparecen la habitación y el ventanal. Más llamativo resulta este efecto en “*Naturaleza muerta*” (1998, II. U), sobre un gran frasco de cristal relleno de flores amarillas y pétalos rojos (II. V). Este es uno de los pocos cuadros “de primer grado”, resistentes a divisiones internas, de esta serie de ejemplos personales. Quizás sólo el círculo negro descrito por el tubo que proporciona la rigidez al andamio, colocado en la diagonal ascendente del cuadro, optaría a una cierta autonomía interior. El resto del cuadro pretende que cada parte remita a otra, y todas al conjunto.

Un segundo ejemplo de reflejos es más peculiar: no recoge directamente el reflejo de un objeto del natural, como ocurría con el casco en el dibujo anterior, sino que aprovecha dentro de un cuadro un reflejo presente en otro dibujo. En un retrato realizado en 1991, en el que la retratada miraba al frente, de modo que el iris claro de sus ojos reflejaba el gran ventanal del estudio donde fue dibujada, aparece, casi superpuesto sobre su pupila, el propio dibujante asomándose para retratarla. Este detalle fue incorporado a “*Todo lo próximo se aleja*” (1990-en proceso, II. Q), al que ya nos hemos referido. Hemos señalado más arriba el insensato camino de repeticiones que supuso este cuadro. Abandonado el primer soporte, que más adelante fue dividido, dando lugar a dos nuevos cuadros (uno de los cuales fue el titulado *El borde del estanque* (II. C), se decidió añadir este fragmento, procedente del retrato dibujado, al volver a iniciar el cuadro por segunda vez, para enriquecer parte de la zona del esqueleto del gato y de las flores de la nueva tabla. Habiendo tenido que abandonar el estudio donde se había iniciado el proyecto, y yendo a parar a otro menos atractivo, pareció adecuado al tema incorporar una pequeña referencia a los propios cambios de la vida y lo efímero de nuestras circunstancias. Para ello, se calcó el ojo de este dibujo y se incorporó, dibujado con grafito, en el nuevo cuadro, con lo que traía una parte del anterior lugar de trabajo, y de sus felicidades, al nuevo cuadro, que empezaba en otro lugar y que, más de veinte años después, aún no ha sido concluido.



BIBLIOGRAFÍA

AGUSTIN DE HIPONA. - <i>Las Confesiones</i> . Agustín Ureña Juárez, Ed. Tecnos, Madrid. 2009.
ABAD, F./GARCÍA BERRIO, A.(Cooord). - <i>Introducción a la lingüística</i> . Alhambra. Madrid, 1982.
ALBERTI, L.B. - <i>De Pictura</i> . Valencia, Fernando Torres, 1976.
ALIGHIERI, DANTE. - <i>Divina Comedia</i> . Obras Completas. Introducción, traducción y notas de Ángel Crespo. RBA, Barcelona, 2004.
ALPERS, SVETLANA. - <i>El arte de describir</i> . Hermann Blume. Madrid, 1987. - <i>La creación de Rubens</i> . Antonio Machado Libros. Madrid, 2001.
ANGULO IÑÍGUEZ, DIEGO. - <i>Las Hilanderas. Sobre la iconografía de Aracne</i> . Archivo español de arte, nº 25. Madrid, 1952.
ARASSE, DANIEL. - <i>El detalle. Para una historia cercana de la pintura</i> . Abada Editores. Madrid, 2008. - <i>L 'ambition de Vermeer</i> . Adam Biro, Paris., 1993.
ARISTÓTELES. - <i>Metafísica</i> . Edición de A. García Yebra. Gredos, Madrid, 1990. - <i>Poética</i> . Edición de A. García Yebra. Gredos, Madrid, 1974.
ARNHEIM, RUDOLF. - <i>Arte y percepción visual</i> . Alianza Editorial. Madrid, 1988. - <i>El pensamiento visual</i> . Paidós Estética. Barcelona, 1998. - <i>El poder del centro</i> . Alianza Editorial. Madrid, 1985. - <i>Hacia una psicología del arte. Arte y entropía</i> . Alianza. Madrid, 1986.
AZARA, PEDRO. - <i>De la fealdad del arte moderno</i> . Editorial Anagrama. Barcelona, 1990. - <i>El ojo y la sombra. Una mirada al retrato en Occidente</i> . Ed.Gustavo Gili.Barcelona, 2002.
BALTRUSAITIS, JÜRGIS. - <i>El espejo</i> . Miraguano-Polifemo. Madrid, 1988.
BATISTINI, MATILDE. - <i>Símbolos y alegorías</i> . Electa- Mondadori. Barcelona, 2003



BIANCONI, PIERO/ ARPINO, GIOVANNI. - <i>La obra pictórica completa de Brueghel</i> . Noguer- Rizzoli Editores. Barcelona, 1968.
BLUNT, ANTHONY. - <i>La teoría de las artes en Italia</i> . Ediciones Cátedra. Madrid, 1990.
BOMFORD, DAVID/ BROWN, CRISTOPHER/ ROY, ASHOK. - <i>Rembrandt. Materiales, métodos y procedimientos del arte</i> . Barcelona, Ediciones del Serval, 1966.
BORCHERT, TILL-HOLGER/AINSWOTH, MARIAN W. /CAMPBELL, LORNE/ NUTALL, PAULA. - <i>Los retratos de Memling</i> . Contextos de la exposición permanente del Museo Thyssen- Bornemisza. Ludion, Madrid, 2008.
BORGES, JORGE LUIS. - <i>Discusión</i> . Alianza Editorial. Madrid, 1985. - <i>Literaturas germánicas medievales</i> . Alianza Editorial. Madrid, 1980. - <i>Otras inquisiciones</i> . Alianza Editorial. Madrid, 1981.
BOWIE, ANDREW. . - <i>Estética y subjetividad. La filosofía alemana de Kant a Nietzsche y la teoría artística actual</i> . Visor, Madrid, 1999.
BOZAL, VALERIANO. - <i>Piero della Francesca</i> . Historia 16. Madrid, 1993. - <i>Jan Van Eyck</i> . Historia 16. Madrid, 1993. - <i>Vermeer</i> . Tf Editores, Madrid, 2002.
BRODSKY, JOSEPH. - <i>Marca de Agua. Apuntes venecianos</i> . Edhasa. Barcelona, 1993.
BROWN, JONATHAN. - <i>Velázquez</i> . Alianza Editorial, Madrid, 1986.
BROWN, JONATHAN, Coord. - <i>Velázquez, Rubens y Van Dyck, pintores cortesanos del siglo XVII</i> . Museo Nacional del Prado- Ediciones El Viso.1999.
BRUSANTIN, MANLIO. - <i>Historia de las imágenes</i> . Julio Ollero Editor. Madrid, 1992.
BURCKHARDT, JACOB. - <i>La cultura del Renacimiento en Italia</i> . RBA. Barcelona, 2005.
VALCANOVER, FRANCESCO/ CAGLI, CORRADO. - <i>Tiziano, la obra pictórica completa</i> . Noguer- Rizzoli Editores. Barcelona, 1971.
CÁMARA MUÑOZ, ALICIA. - <i>Mantegna</i> . Historia 16. Madrid, 1993.





CAMÓN AZNAR, JOSÉ. - <i>Teoría del arte griego</i> . Salvat Editores, Barcelona, 1975.
CANCOGNI, MANLIO. - <i>L'opera completa del Carpaccio</i> . Rizzoli Editore. Milán, 1967.
CENTELLAS, PAU. - <i>Pascal. Vida pensamiento y obra</i> . El Mundo- Planeta de Agostini, 2007.
CHASTEL, ANDRÉ. - <i>El Renacimiento meridional</i> . Aguilar, Madrid, 1965. - <i>El gran taller</i> . Aguilar, Madrid, 1966. - <i>El mito del Renacimiento</i> . 1420-1520. Skira, Ginebra, 1969. - <i>Fables, formes, figures</i> . Flammarion. París, 1978. - <i>L'image dans le miroir</i> . Idées/Gallimard, 1980.
CHECA, FERNANDO. - <i>Alberto Durero</i> . Historia 16. Madrid, 1993.
CIRLOT, LOURDES. - <i>El Renacimiento</i> , Salvat Editores, Barcelona, 1985.
COLLINET-GUÉRIN, MARTHE. - <i>Histoire du nimbe, des origins aux temps modernes</i> . Nouvelles Editions Latines, París, 1961.
CONRAD, JOSEPH. - <i>El corazón de las tinieblas</i> . Alianza Editorial. Madrid, 1986.
COPLESTON, FREDERICK. - <i>Aristóteles</i> . El Mundo- Planeta de Agostini, 2007.
CORDARO, M. (Coord.). - <i>Mantegna. La camera degli Sposi</i> , Olivetti/Electa, Milano, 1992.
CLAIR, JEAN. - <i>Lección de abismo. Nueve aproximaciones a Picasso</i> . Antonio Machado Libros. Madrid, 2008.
CLARK, KENNETH. - <i>Civilización</i> . Alianza Editorial. Madrid, 1979.
DAVAL, JEAN-LUC (dir). - <i>La escultura. Historia de un arte</i> . Carroggio S.A. Barcelona, 1991.
DA VINCI, LEONARDO. - <i>Tratado de la pintura</i> . Ángel González García, Ed. Editora Nacional, Madrid, 1980. - <i>Tratado de la pintura</i> . Imprenta Real, Madrid, 1827.
DAMISCH, HUBERT. - <i>El origen de la perspectiva</i> . Alianza Editorial. Madrid, 1997.





DE SALAS, XAVIER. - <i>Grandes pinacotecas. Museo del Prado</i> . Ed. Orgaz, Madrid, 1978.
DOSTOIEVSKY, F. - <i>El idiota</i> . Aguilar. Santillana Ediciones. Madrid, 2003.
ECO, UMBERTO. - <i>De los espejos y otros ensayos</i> . Ed.Lumen. Barcelona, 2000.
ELIOT, T.S. - <i>Poesías reunidas</i> . Alianza Editorial, Madrid 1999.
FLORENSKI, PAVEL. - <i>La perspectiva invertida</i> . Siruela. Madrid, 2005.
FAGGIN, GIORGIO T./ BRIGNETTI, RAFFAELO. - <i>La obra pictórica completa de Jan Van Eyck</i> . Noguer- Rizzoli Editores. Barcelona, 1969.
FAGGIN, GIORGIO T./ CORTI, MARÍA. - <i>La obra pictórica completa de Hans Memling</i> . Noguer- Rizzoli Editores. Barcelona, 1970.
FOISTER, SUSAN; ROY, ASHOK; WYLD, MARTIN. - <i>Holbein 's Ambassadors</i> . The National Gallery Company, Londres, 1998.
FOUCAULT, MICHEL. - <i>Las palabras y las cosas</i> . Editorial Siglo XXI México, 1998.
FRANCASTEL, PIERRE. - <i>Pintura y sociedad</i> . Ediciones Cátedra. Madrid, 1990.
FRATI, TIZIANA. - <i>La obra pictórica completa de El Greco</i> . Noguer- Rizzoli Editores. Barcelona, 1970.
FREEDBERG, DAVID. - <i>El poder de las imágenes</i> . Ediciones Cátedra. Madrid, 1992.
GALLEGO, JULIÁN. - <i>El cuadro dentro del cuadro</i> . Ediciones Cátedra. Madrid, 1978.
GENETTE, GÉRARD. . - <i>Palimpsestos</i> . Taurus, Madrid, 1989.
GILSON, ÉTIENNE. - <i>El espíritu de la filosofía medieval</i> . Rialp. Madrid, 2004.
GINZBURG, C. - <i>Indagini su Piero</i> . Einaundi, Torino , 1982.
GOETHE, JOHANN WOLFGANG. - <i>Poesía y verdad</i> . Alba Editorial. Barcelona, 1999. - <i>Faust</i> . Th. Knaur Nachf, Leipzig, 1929.





GOMBRICH, E.H. - <i>Arte e ilusión</i> . Debate. Madrid, 1998. - <i>Imágenes simbólicas</i> . Alianza Editorial. Madrid, 1994. - <i>La imagen y el ojo</i> . Editorial Debate. Madrid, 2000.
GÓMEZ DÁVILA, NICOLÁS. - <i>Escolios a un texto implícito</i> . Atalanta. Gerona, 2009.
GRAVES, ROBERT. - <i>Los mitos griegos</i> . RBA. Barcelona, 2005.
GUALDONI, FLAMINIO. - <i>Trampantojo</i> . Skira Editore. Milán, 2008.
HEGEL, J. W. F. - <i>De lo bello y sus formas</i> . Espasa- Calpe. Madrid, 1980.
HEIDENREICH, L.H./ PASSAVANT, G. - <i>La época de los genios. El Renacimiento italiano 1500-1540</i> . Aguilar. Madrid, 1974.
HESÍODO. - <i>Obras y fragmentos</i> . Traducción y notas de Aurelio Pérez Jiménez y Alfonso Martínez Díez. Editorial Gredos. Barcelona, 2001.
HOCKNEY, DAVID. - <i>El conocimiento secreto</i> . Ediciones Destino. Barcelona, 2001.
HOFMANNSTHAL, HUGO VON. - <i>Carta de Lord Chandos</i> . El barquero. Barcelona 2007.
HOLANDA, FRANCISCO DE. - <i>De la pintura antigua, seguido de El diálogo de la pintura</i> . Edición y notas de F.J. Sánchez Cantón. Visor Libros. Madrid, 2003.
HOLDERLIN. - <i>Poesía completa</i> . Ediciones 29. Barcelona, 1977.
HOMERO. - <i>Iliada</i> . Edición de Emilio Crespo Güemes. Editorial Gredos. Barcelona, 2001.
HOWARD, KATHLEEN, -Ed. <i>The Metropolitan Museum of Art Guide</i> .
HUIZINGA, JOHANN. - <i>El otoño de la Edad Media</i> . Alianza Editorial. Madrid, 1981.
IMPELLUSO, LUCIA. - <i>La naturaleza y sus símbolos</i> . Electa-Mondadori. Barcelona, 2003.
KANT, IMMANUEL - <i>Crítica de la razón práctica</i> . Traducción Miguel García Morente. Espasa Calpe. Madrid, 1989.





KRIS, ERNST/KURZ, OTTO. - <i>La leyenda del artista</i> . Ediciones Cátedra. Madrid, 1982.
KRISTEVA, JULIA. - <i>Semiotiké. Recherches pour une sémanalyse</i> . Seuil, París, 1969.
LAMBERT, GILLES. - <i>Caravaggio</i> . Taschen. Colonia, 2004.
LASAGNE, JACQUES. - <i>La pintura española</i> . Skira- Carroggio.Barcelona, 1967.-
LECALDANO, PAOLO/ ARPINO, GIOVANNI. - <i>La obra pictórica completa de Rembrandt</i> . Noguer- Rizzoli Editores. Barcelona, 1971.
LEE, RENSSLAER W. - <i>Ut pictura poesis. La teoría humanística de la pintura</i> . Ediciones Cátedra. Madrid, 1982.
LESSING, GOTTHOLD EPRRAIM. - <i>Laocoonte</i> . Trad. Eustaquio Barjau. Tecnos, Madrid, 1990.
LEYMARIE, JEAN. - <i>Historia de un arte. El Dibujo</i> . Skira. Ginebra. 1979.
LOBATO, ABELARDO. - <i>Ser y belleza</i> . Unión Editorial. Madrid, 2005.
LOTMAN, I. M. - <i>La semiótica de la cultura y el concepto de texto, en La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto</i> (selec. y trad de D. Navarro). Cátedra, Madrid, 1996.
MANDEL, GABRIELE/ BO, CARLO. - <i>La obra pictórica completa de Botticelli</i> . Noguer- Rizzoli Editores. Barcelona, 1970.
MARLING, KARAL ANN. - <i>Norman Rockwell</i> . Taschen. Colonia, 2005.
MARÍAS, FERNANDO, Ed. - <i>Otras Meninas</i> . Editorial Siruela. Madrid, 1995.
MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, JOSÉ ENRIQUE. - <i>La intertextualidad literaria</i> . Ediciones Cátedra. Madrid, 2001.
MICHELETTI, EMMA. - <i>Domenico Guirlandaio</i> . Scala/Riverside.Florenia, 1992.
MORALES Y MARÍN, J.L. - <i>El Museo del Prado</i> . Lundwerg Editores. Madrid, 2004.
MORÁN, MIGUEL. - <i>Peter Paul Rubens</i> . Historia 16. Madrid, 1993.





NABOKOV, VLADIMIR. - <i>Curso de literatura europea</i> . Editorial Bruguera. Barcelona, 1983..
NEPI SCIRÈ, GIOVANNA. - <i>Galerie dell' Accademia di Venezia</i> , Electa Mondadori, Milano, 2005.
NERET, GILLES. - <i>Rubens. El Homero de la pintura</i> . Taschen. Colonia, 2004..
NIETO ALCAIDE, VÍCTOR. - <i>Tintoretto</i> . Historia 16. Madrid, 1993.
NORTH, JOHN. - <i>The Ambassadors secret</i> . Hambledon and London, 2002.
OLIVARI, MARIOLINA. - <i>Giovanni Bellini</i> . Scala/Riverside.Florenca, 1992.
ORTEGA Y GASSET, J. - <i>Sobre el punto de vista en las artes. La deshumanización del Arte</i> . Revista de Occidente. Madrid, 1956. - <i>El espectador</i> . Salvat Editores S.A. Estella, 1971.
OVIDIO NASON, PUBLIO. - <i>Metamorfosis</i> . Traducción Antonio Ruiz. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1988.
PACHECO, FRANCISCO. - <i>Arte de la Pintura</i> . Simón Faxardo, Sevilla, 1649.
PALOMINO, ANTONIO. - <i>El Museo pictórico y escala óptica. El Parnaso español pintoresco laureado. 1ª edición 1715</i> . Aguilar, Madrid, 1988.
PANOFSKY, ERWIN. - <i>El significado en las artes visuales</i> . Alianza Editorial. Madrid, 1987. - <i>Idea</i> . Ediciones Cátedra. Madrid, 1998. - <i>Los primitivos flamencos</i> . Cátedra, Madrid, 1988. - <i>La arquitectura gótica y la Escolástica</i> . Siruela.Madrid, 2007. - <i>Renacimiento y renacimientos en el arte occidental</i> . Alianza Editorial. Madrid, 1985. - <i>Vida y arte de Alberto Durero</i> . Alianza Editorial. Madrid, 1982.
PAOLUCCI, ANTONIO. - <i>Luca Signorelli</i> . Scala/ Riverside. Florenca, 1992.
PEREC, GEORGES. - <i>El gabinete de un aficionado</i> . Editorial Anagrama. Barcelona, 1989.





PEROCCO, GUIDO; CANCOGNI, MANLIO. - <i>Carpaccio</i> . Rizzoli Editore. Milán, 1967.
PLATÓN. - <i>La república o el Estado</i> . Ed. Miguel Candel. Espasa- Calpe, Madrid, 1995.
PLETT, H. F. - <i>Intertextualidades</i> . Criterios, número de Julio 1993.
POPE- HENNESSY, JOHN. - <i>El retrato en el Renacimiento</i> . Akal. Madrid, 1985.
PRAZ, MARIO. - <i>Mnemosyne. El paralelismo entre la literatura y las artes visuales</i> . Taurus. Santillana Ediciones. Madrid, 2007.
PROUST, MARCEL. - <i>Obras completas. En busca del tiempo perdido</i> . Aguilar- RBA. Barcelona, 2004.
QUEVEDO, FRANCISCO DE. - <i>Poesía original completa</i> . José Manuel Blecua, ed. Planeta. Barcelona, 1990.
RAQUEJO GRADO, TONIA. - <i>Sandro Botticelli</i> . Historia 16. Madrid, 1993.
RENSSELAER W. LEE. - <i>Ut pictura poesis. La teoría humanística de la pintura</i> . Ediciones Cátedra. Madrid, 1982.
RIPA, CESARE. - <i>Iconología</i> . Akal, Madrid, 2002.
RIPOLLÉS LLAURADÓ, JAIME. - <i>Genealogías del arte contemporáneo</i> . Akal, Madrid, 2011.
ROSENBLUM, R. - <i>La pintura moderna y la tradición del Romanticismo nórdico</i> . Alianza Forma. Madrid, 1993.
RUSKIN JOHN. - <i>Técnicas de dibujo (Lessons of drawing)</i> . Editorial Laertes. Barcelona, 1999.
SÁNCHEZ DÁVILA, NICOLÁS. - <i>Escolios a un texto implícito</i> . Atalanta. Gerona, 2009.
SANTIAGO DE LA VORÁGINE. - <i>La Leyenda dorada</i> . Trad. Fray José Manuel Macías. Alianza Editorial, Madrid, 2004.
SCHLOSSER, JULIUS VON. - <i>Las cámaras artísticas y maravillosas del Renacimiento tardío</i> . Akal, Madrid, 1998.





SCHNEIDER, NORBERT. - <i>The Portrait</i> . Taschen. Colonia, 1998. - <i>Naturaleza muerta</i> . Taschen. Colonia, 2003. - <i>Vermeer</i> . Taschen. Colonia, 1994.
SCHOPENHAUER, ARTHUR. - <i>El amor, las mujeres y la muerte (Selección de textos)</i> . Edaf, Madrid, 1964,
SCHÜTZE, SEBASTIAN. - <i>Caravaggio</i> . Obra Completa. Taschen. Colonia, 2009.
SEZNEC, JEAN. - <i>La pervivencia de los dioses de la antigüedad, de la Edad Media al Renacimiento</i> . Taurus, Madrid, 1985.
SEGRE, CESARE. - <i>Principios de análisis del texto literario</i> . Ed. Crítica, Barcelona. 1985.
SIMMEL, GEORG. - <i>Rembrandt</i> . Colección de Arquitectura. Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos. Librería Yerba. Caja Murcia. Murcia, 1996.
STEINER, GEORGE. - <i>Presencias reales</i> . Destino, Barcelona, 2007. - <i>Gramáticas de la creación</i> . Ediciones Siruela. Madrid, 2001.
STENDHAL. - <i>Historia de la Pintura en Italia</i> . Espasa- Calpe, Madrid, 1961.
STOICHITA, VICTOR I. - <i>Breve historia de la sombra</i> . Ediciones Siruela. Madrid, 2000. - <i>El ojo místico. Pintura y visión religiosa en el Siglo de Oro español</i> . Alianza Ed. Madrid, 1996. - <i>La invención del cuadro</i> . Ediciones Cátedra. Madrid, 2011. - <i>Cómo saborear un cuadro</i> . Ediciones Cátedra. Madrid, 2009.
STRIEDER, PETER. - <i>Dürer</i> . Fonds Mercator/ Albin Michel. ISBN 2-226-05161-9. Octubre, 1990.
TATARKIEWICZ, WLADYSLAW. - - <i>Historia de la estética</i> . Akal. Madrid, 2000. - <i>Historia de seis ideas</i> . Tecnos. Madrid, 2001.
THUILLIER, JACQUES. - <i>L'opera completa di Georges de La Tour</i> . Rizzoli Editore, Milano, 1978.
TOMAN, ROLF, Ed. - <i>El barroco</i> . Ullmann. Colonia, 2007.





TONGIORGI TOMASI, LUCIA. - <i>La obra pictórica completa de Paolo Ucello</i> . Noger- Rizzoli, Barcelona, 1977.
UNAMUNO, MIGUEL DE. - <i>Niebla</i> . Espasa- Calpe, Madrid, 1955.
VALVERDE, JOSÉ MARÍA. - <i>Breve historia y antología de la estética</i> . Ed. Ariel, Barcelona, 1987. - <i>Vida y muerte de las ideas. Pequeña historia del pensamiento occidental</i> . Ed. Ariel, Barcelona, 2008
VASARI, GIORGIO. - <i>Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue hasta nuestros tiempos</i> . Edición de Luciano Bellosi y Aldo Rossi. Ediciones Cátedra. Madrid, 2002.
VERNEAUX, ROGER. - <i>Epistemología general o crítica del conocimiento</i> . Herder, Barcelona, 1971.
VV.AA. - <i>Obras maestras de la Albertina</i> . Edición de J.M. Matilla. Catálogo exposición Museo del Prado. 2005.
VV.AA. - <i>Museum of Ancient Art. A selection of works</i> . Royal Museums of Fine Arts of Belgium. Brussels, 2010.
WAGNER, R. - <i>Dramas musicales. Sigfrido</i> . Biblioteca Arte y Letras. Daniel Cortezo y cía. Barcelona, 1885.
WHEELOCK JR., ARTHUR K. - <i>Vermeer</i> . London, Thames and Hudson, 1981.
WITTKOWER, RUDOLF. - <i>La escultura, procesos y principios</i> . Alianza Editorial. Madrid, 2006.
WOLF, NORBERT. - <i>Caspar David Friedrich. El pintor de la calma</i> . Taschen. Colonia, 2003. - <i>Hans Holbein el Joven. El Rafael alemán</i> . Taschen. Colonia, 2004.
WÖLFFLIN, HEINRICH. - <i>Conceptos fundamentales de la Historia del Arte</i> . Editorial Óptima. Espasa Calpe. Madrid, 2002.
ZERNER, HENRI. KATIC SHARON. - <i>Il Maestro des Moulins</i> . Fabri Editori, Milano, 1966.
ZÖLNER, FRANCK/THÖENES, CRISTOF/POPPER, THOMAS. - <i>Miguel Angel, la obra completa</i> . Taschen, Colonia 2006.





II. W. “*Im abendrot*”. 1993. Acrílico y óleo sobre tabla. Detalle.

“Para tratar el tema que conocemos mal necesitamos un libro, pero pocas frases bastan para el que nos es familiar.
La ignorancia nos vuelve prolijos”.
N. Sánchez Dávila, op.cit, p.342.



